

مجلة لسانيات العربية وآدابها

Arap Dilbilimi ve Edebiyatı Dergisi

Journal of Arabic Linguistics and Literature

E-ISSN: **2718-0468**

مجلة نصف سنوية دولية محكمة

International Refereed Biannual Journal /Uluslararası altı aylik hakemli dergi

Volume:4, Issue:7, April 2023 / Cilt: 4, Sayı:7 Nisan 2023

المجلد (٤) العدد (٧) أبريل ٢٠٢٣



مجلة لسانيات العربية وآدابها

Arap Dilbilimi ve Edebiyatı Dergisi

Journal of Arabic Linguistics and Literature

E-ISSN: 2718-0468

مجلة نصف سنوية دولية محكمة

International Refereed Biannual Journal /Uluslararası altı aylık hakemli dergi

Volume: 4, Issue: 7, April 2023 / Cilt : 4, Sayı 7: Nisan 2023

المجلد (٤) العـدد (٧) أبريل ٢٠٢٣



مجلة لسانيات العربية وآدابها

Arap Dilbilimi ve Edebiyatı Dergisi

Journal of Arabic Linguistics and Literature

E-ISSN: 2718-0468

دورية (نصف سنوية) دولية محكمة، تعنى بالبحوث والدراسات المهتمة باللغة العربية وآدابها، بمختلف تخصصاتها المعرفية ومناهجها البحثية، وكذلك بالدراسات المعنية بتعلمها وبتعليمها لأبنائها ولغير الناطقين بها.

An international (semi-annual) journal dealing with research and studies interested in Arabic language and literature, with its various knowledge disciplines and research curricula, as well as studies concerned with its education to its parents and non-native speakers.

Çeşitli bilgi uzmanlık alanları ve araştırma yöntemleriyle Arap Dili ve Edebiyatı'yla ilgilenen çalışma ve araştırmaların yanı sıra ana dili Arapça olan ve olmayanlarin Arapça eğitimi ve ögrenimiyle ilgilenen uluslararası, hakemli ve altı aylık süreli yayın.

E mail / E Posta / البريد الإلكتروني

info@daadjournal.com

daad@daadjournal.com

daaddergisi@gmail.com

Website / Web sitesi /الموقع الإلكتروني

www.daadjournal.com

Advisory Board / Danışma Kurulu / الهيئة العلمية والاستشارية

Advisory Board / Danışma Kurulu / الهيئة العلمية والاستشارية

Reviewers of this İssue / Sayının Hakemleri / هيئة تحكيم العدد



مجلة لسانيات العربية وآدابها

Arap Dilbilimi ve Edebiyatı Dergisi

Journal of Arabic Linguistics and Literature

E-ISSN: 2718-0468

İÇİNDEKİLER /CONTENTS/ المحتويات

التماسك النصي في حديث أم زرع

د. محمد عبد الحليم عثمان أحمد

أستاذ مساعد، جامعة سينوب، تركيا

البريد الإلكتروني: mhaleam@gmail.com

معرف (أوركيد): 0000-0002-8440-594X

بحث أصيل الاستلام: ١٥-٣-٢٠٢٣ القبول: ٢٥-٤-٢٠٢٣ النشر: ٣٠-٤-٢٠٢٣

الملخَّص:

يهدف البحث إلى إغناء شروح الحديث والدراسات التحليلية فيه بالكشف عن وسائل التماسك النصي في حديث أم زرع، والإفادة من النظريات والمعطيات اللسانية الحديثة مع الحفاظ في الوقت نفسه على ما ورثناه من المنجزات التراثية العربية الأصيلة. وقد حرَّر البحث الحديثَ المعدَّ للتطبيق بتخريجه والوصول إلى أصح رواياته لَفظًا، ثم تناول وسائل السبك النحوي فيه كالإحالة المقالية والعطف والحذف، ثم تناول وسائل السبك المعجمي فيه والذي تمثل في التكرار والتضام أو المصاحبات المعجمية، وبين البحث دور كل من هذه العناصر في تماسك النص مع تنويع معانيه، وضبط إيقاع حركته، وتنشيط ذهن المتلقي للتأويل والتقدير، وتوصّل إلى نتائج منها: أن وسائل السبك النحوي والمعجمي ساهمت في سبك بنية النص وربطه وتماسكه من ناحية، ومن ناحية أخرى ساهمت في توحيد الوظيفة الدلالية في حديث أم زرع في التركيز على الموضوع الرئيس للحديث الشريف وهو وصف الأزواج.

الكلمات المفتاحية:

الحديث، اللسانيات، التماسك، النص، أم زرع.

للاستشهاد/ Atif İçin / For Citation: عبد الحليم عثمان أحمد، محمد (٢٠٢٣). التماسك النصي في حديث أم زرع. ضاد مجلة لسانيات العربية وآدابها. مج٤، ع٧، ٩- ٣٥ https://www.daadjournal.com/

Textual Coherence in Hadith of Umm Zar`

Dr. Mohamed Abdelhalim Uthman Ahmed

Assistant Professor, Sinop University, Turkey

E-mail: mhaleam@gmail.com

Orcid ID: 0000-0002-8440-594X

Research Article Received: 15.03.2023 Accepted: 25.04.2023 Published: 30.04.2023

Abstract:

The research is aimed at enriching the interpretations of the hadith and the analytical studies thereon by exposing the means of textual coherence in the Hadith of Umm Zar` and benefiting from modern linguistic theories and literature while preserving the genuine Arabic heritage achievements we have inherited. The research touches on the means of syntactical cohesion therein such as the article reference and conjunction and the ellipsis. Then, the research addresses the means of lexical cohesion therein which are materialized in repetition, combination, or lexical collocations. The research has reached that the means of syntactical and lexical cohesion contributed to the cohesion of the text structure, conjugation, and coherence and they contributed to unifying the semantic function in the Hadith of Umm Zar` as regards the focus on the main subject matter of the noble hadith.

Key Words:

Hadith, Linguistics, Coherence, Text, Umm Zar`.

تقديم:

هذا البحث بعنوان "التماسك النصي في حديث أم زرع "، يسعى إلى تطبيق النظريات الحديثة في "لسانيات النص" والتي ترى أن النص يحمل وسائل تماسكه التي تؤدي إلى وحدته الشكلية والدلالية، على الحديث الشريف ممثلًا بحديث أم زرعٍ الشهير.

وميدان الحديث الشريف ما يزال مفتقرًا إلى هذا النوع من الدراسات اللسانية النحوية المعاصرة، نظرًا إلى الإشكالية التقليدية في القطيعة المصطنعة بين النحو والحديث بحججٍ كوجود الرواية بالمعنى وأضرابها، مما أدَّى ليس إلى حرمان علم شرح الحديث من الدرس اللغوي المعاصر وحسب، بل إلى حرمان الدرس اللغوي أيضًا من الإفادة من نصوص الحديث الشريف، التي هي كلام أفصح العرب، فإذا تهيأ تحرير النص الحديثي الشريف وتقديم الصحيح منه المروي بلفظ النبي صلى الله عليه وسلم أو لفظ صحابته وجيل العرب الفصحاء، فقد زال المحذور وهذا ما تم في هذا البحث إذ قدِّم حديث أم زرع بعد التيقن من صحته وأنه لفظ عائشة رضي الله عنها معزَّزًا بتقرير النبي صلى الله عليه وسلم ولفظٍ منه ختامَ الحديث، ليكون تطبيقًا لنظرية التماسك النصي.

وسبب اختيار حديث أم زرع زيادة على صحته العالية إذ اتفق عليه البخاري ومسلم أنَّ الأنظار اللغوية اتجهت لنوع تقليدي من الدرس البلاغي فيه وهو الكنايات التي يزخرُ بها، وغفلت عن فنونه اللغوية والبلاغية الأخرى ومنها تماسكه النحوي والبنيوي.

ويهدف البحث إلى بيان أدوات التماسك النصي في حديث أم زرع؛ وإلى إثبات أن كثيرًا من المعايير النصية تتحقق فيه، علاوة على هدفه الأعم الذي هو إغناء شروح الحديث بتقديم دراسة نصية لسانيّة تتعلق بالحديث الشريف.

والأدوات المحدثة للتماسك النصي كثرة كاثرة داخل النص وخارجه، وقد حاول البحث بيان دور هذه الأدوات في العملية النصية، والكشف عن المعايير والروابط النصية التي أدت إلى التماسك النصي في حديث أم زرع كالإحالة، والحذف، والتكرار، وغيرها.

واتبع البحث منهج نحو النص، وهو منهج تطبيقي ينظر إلى النص اللغوي بوصفه كلًّا متماسكًا، وهو أكثر المناهج وضوحًا وإفادة من المقولات السابقة عليه في دراسة النصوص العربية، واستيعابًا لها لإدراجها في منظومته العلمية بعد أن كانت مبثوثة في أشتات مُبعثرة[1]، ويستعين في عمله بمناهج أخرى كالمنهج الوصفي والمنهج التحليلي.

وقد ألّفت الشروح والدراسات والكتب والمقالات في حديث أم زرع قديمًا وحديثًا، ومن أقربها لبحثنا: "بلاغة النساء في حديث أم زرع" لعبد الله عبد الخالق دسوقي، نشر في حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية بالقاهرة، جامعة الأزهر، المجلد الثاني العدد ٢٣، ٢٠٠٥م، ركز فيه الباحث على الناحية البلاغية، لكنه لم يتعرض إلى التماسك النصي فيه، ومثله في ذلك "حديث أم زرع دراسة بلاغية تحليلية" للدكتور عبد العزيز العمار، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغة وآدابها، العدد الأول، محرم ١٤٣٠هـ. و"جماليات العلاقة بين الجنسين في حديث أم زرع: دراسة في تحليل الخطاب" للأستاذة فوزية صالح الحبشي، مجلة التشريع الإسلامي والأخلاق، ٢٠١٤م، ركزت فيه الباحثة على الجوانب النفسية والثقافية، والأخلاقية، والتاريخية.

وجديد هذا البحث يتمثل في دراسة التماسك النصي في حديث أم زرع، بالإضافة لتقديم نموذج معياري لتخريج الحديث وتحريره وتقديمه للدرس اللغوي

(١) مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته: ١٦١.

بعد الوصول لأصح ألفاظه.

١. تخريج حديث أم زرع وتحريره للتطبيق:

رُوي حديث أم زرع من طرق عديدة مرفوعًا وموقوفًا ومختصرًا ومطولًا، لكن أصح طرقه وأثبت متونه تلك التي اتفق عليها البخاري(ت. ٢٥٦هـ، ٨٧٠م) ومسلم (ت. ٢٦١هـ، ٨٧٥م)، وقد رويا الحديث بلفظ شبه متطابق إلا بعض الأحرف اليسيرة، وقد اخترت لفظ مسلم لما يذكره العلماء من عناية مسلم بالألفاظ وتحريه لها[١]، وأن كثيرًا من كتب الجمع المتقدم منها والمتأخر اعتمدت رواية مسلم والتي فيها "فلو جمعت كل شيء أعطاني" بحذف الضمير، منها الحميدي (ت. ٤٨٨هـ، ١٠٩٥م) في الجمع بين الصحيحين[٢]، والقاضي عبد الحق (ت.٥٨١ه، ١١٨٥م) في الجمع بين الصحيحين[٣]، وابن الصلاح (ت.٦٤٣ه، ١٢٤٥م) في الأنوار اللمعة في الجمع بين الصحاح السبعة (الستة والدارمي)[٤]، وابن كثير (ت.٧٧٤هـ، ١٣٧٣م) في جامع المسانيد والسنن[٥].

١,١. نص حديث أم زرع:

نص حديث أم زرع كما ورد في صحيح مسلم بسنده عن عائشة رضي الله عنها، أنها قالت: جلس إحدى عشرةَ امرأة، فتعاهدنَ وتعاقدن أن لا يكتُمن من أخبار أزواجهنَّ شيئا، قالت الأولى: زوجي لحم جملٍ غثٍّ، على رأس جبل، لا سهلٌ فيُرتقى، ولا سمينٌ فيُنتَقل. قالت الثانية: زوجي لا أبثُّ خبره، إني أخاف أن لا أذرَه،

---

(١) المنهاج شرح صحيح مسلم بن الحجاج: ٢٢/١.

(٢) الجمع بين الصحيحين: ٩١/٤.

(٣) الجمع بين الصحيحين: ٥٨٤/٣.

(٤) الأنوار اللمعة في الجمع بين الصحاح السبعة: ٤٥/٢.

(٥) جامع المسانيد والسنن: ٤٤/٣٥.

إن أذكرْه أذكرْ عُجَرَه وبُجَره، قالت الثالثة: زوجي العَشنَّق، إن أنطِقْ أُطلَّقْ، وإن أسكُت أعلَّقْ، قالت الرابعة: زوجي كليلِ تِهامة لا حر ولا قر، ولا مخافة ولا سآمة، قالت الخامسة: زوجي إن دخلَ فَهِد، وإن خرج أسِدَ، ولا يسأل عمّا عهِد، قالت السادسة: زوجي إن أكل لفَّ، وإن شرِب اشتفَّ، وإن اضطجع التفَّ، ولا يُولج الكفَّ ليعلمَ البثَّ، قالت السابعة: زوجي غَياياء أو عَياياء طَباقاء، كلُّ داءٍ له داء، شجَّكِ أو فلَّكِ أو جمعَ كلًّا لكِ، قالت الثامنة: زوجي الريحُ ريحُ زَرنَب، والمسُّ مسُّ أرنب، قالت التاسعة: زوجي رفيعُ العماد طويل النِّجاد عظيم الرماد، قريب البيت من الناد، قالت العاشرة: زوجي مالِك، وما مالك؟ مالكٌ خيرٌ من ذلك، له إبِلٌ كثيرات المبارك، قليلاتُ المسارح، إذا سمِعن صوتَ المِزهَر أيقنَّ أنهنَّ هوالِك، قالت الحاديةَ عشرة: زوجي أبو زرعٍ، فما أبو زرع؟ أناسَ من حُليّ أذنَيَّ، وملأ من شَحمٍ عضُدَيَّ، وبجَّحني فبجِحت إليّ نفسي؛ وجدني في أهل غُنَيمةٍ بشِقٍّ، فجعلني في أهل صهيلٍ وأطيطٍ ودائسٍ ومنَقٍّ، فعنده أقول فلا أقبَّح، وأرقدُ فأتصبَّح، وأشرب فأتقنَّح، أم أبي زرعٍ فما أم أبي زرع؟ عُكومُها رَداح وبيتُها فَساح، ابنُ أبي زرع فما ابن أبي زرع؟ مضجَعهُ كمسلِّ شَطبة ويُشبعه ذراعُ الجَفرة، بنتُ أبي زرع، فما بنت أبي زرع؟ طوعُ أبيها وطوع أمها، وملءُ كسائها وغيظُ جارتها، جارية أبي زرع فما جارية أبي زرع؟ لا تبثُّ حديثنا تبثيثًا، ولا تُنقِّثُ مِيرتَنا تنقيثًا، ولا تملأ بيتنا تعشيشًا، قالت: خرج أبو زرعٍ والأوطاب تُمخَض، فلقيَ امرأة معها ولَدان لها كالفَهدين، يلعبان من تحت خَصرِها برمَّانتين فطلَّقني ونكَحها، فنكحتُ بعده رجلًا سريًّا، ركِب شريًّا، وأخذ خطِّيًّا، وأراح عليَّ نعمًا ثريًّا، وأعطاني من كلِّ رائحةٍ زوجًا، قال: كُلِي أمَّ زرع ومِيري أهلكِ، فلو جمعتُ كلَّ شيءٍ أعطاني ما بلغَ أصغرَ آنيةِ أبي زرع، قالت عائشةُ: قال لي رسول الله صلى الله عليه وسلم: «كنت لك كأبي زرعٍ لأمّ زَرع»[١].

(١) صحيح مسلم: ١٨٩٦/٤ (٢٤٤٨).

٢.المطلب الثاني: تعريفات ومصطلحات البحث:

١.٢.نحو النّص:

نحو النّص اتجاه حديث في الدرس اللغوي، يهتم بدراسة الأبنية النَّصية، وأشكال التواصل النصي؛ ولهذا فهو يهتم بدراسة "ظواهر تركيبية نصية مختلفة منها علاقات التماسك النحوي النصي، وأبنية التطابق والتقابل والتراكيب المحورية، والتراكيب المجتزأة، وحالات الحذف، والجمل المفسرة، والتحويل إلى الضمير والتنويعات التركيبية، وتوزيعاتها في نصوص فرعية، وغيرها من الظواهر التركيبية التي تخرج عن إطار الجملة المفردة، والتي لا يمكن تفسيرها تفسيرًا كاملًا دقيقًا إلا من خلال وحدة النص الكلية"[(١)]، ويرى (Robert De Beaugrande ت٢٠٠٨)، (Wolfgang Dressler)[(٢)] أن النص "حدث تواصلي، يلزم لكونه نصًّا أن تتوافر له سبعة معايير للنصية مجتمعة، ويزول عنه هذا الوصف إذا تخلَّف واحد من هذه المعايير".

وهذه المعايير هي: السبك cohesion (الربط النَّحوي)، والحبك coherence (التماسك الدلالي)، القصد intentionality أي هدف النَّص، القبول أو المقبولية acceptability وتتعلق بموقف المتلقي من قبول النص، الإعلام أو الإخبارية informativity أي توقُّع المعلومات الواردة فيه أو عدمه، المقامية (الموقفية) situationality وتتعلق بمناسبة النص للموقف، التَّناص intertextuality.

٢.٢. التماسك النصي:

يُعد التماسك النصي من أهم الركائز التي يقوم عليها النص، وقد عرَّفه بعض الباحثين بأنه "تعلُّق وحدات النص بعضها ببعض، بوساطة علاقات أو أدوات شكلية

(١) علم لغة النص- المفاهيم والاتجاهات: ١٣٥.

(٢) النص والخطاب والإجراء: ٨١.

ودلالية، تسهم في الربط بين عناصر النص الداخلية، وبين النص والبيئة المحيطة به من ناحية أخرى؛ لتكون في النهاية رسالة يتلقاها مُتلقٍ فيفهمها ويتفاعل معها سلبا أو إيجابا" [١]، وهو سمة بارزة من سمات النص العربي ولاسيما الحديث الشريف؛ فقد أوتي الرسول صلى الله عليه وسلم جوامع الكلم.

٢.٣. السبك:

يُعد السبك أهم المعايير النصية، وهو مرتبط بالعناصر الصغرى وهي العلاقات النحوية أو المعجمية بين العناصر الشكلية للنص التي تؤدي إلى التواصل والتتابع الرصفي والترابط بين أجزاء النص عن طريق تعاقبها أو تواليها الزمني سواء أكان النص مكتوبًا أو مسموعًا أو مقروءًا[٢].

ويُعبر عن هذا المعنى سعد مصلوح بقوله: "ويختص معيار السبك بالوسائل التي تتحقق بها خاصية الاستمرارية في ظاهر النص؛ ونعني بظاهر النص الأحداث اللغوية التي ننطق بها أو نسمعها في تعاقبها الزمني، والتي نخطها أو نراها؛ بما هي كَمٌ متصل على صفحة الورق، وهذه الأحداث أو المكونات ينتظم بعضها مع بعض تبعا للمباني النحوية، ولكنها لا تشكل نصًّا إلا إذا تحقق لها من وسائل السبك ما يجعل النص محتفظًا بكينونته واستمراريته[٣].

وللسبك وسائل نحوية ومعجمية[٤]، وسوف يتناول البحث مظاهر التماسك النصي في حديث أم زرع المتمثلة في السبك النحوي والسبك المعجمي.

---

(١) التماسك النصي: دراسة تطبيقية في نهج البلاغة: ١٦.

(٢) النص والخطاب والإجراء: ١٣٦.

(٣) في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة: ٢٢٧.

(٤) سورة هود دراسة في ضوء نحو النص: ٦٨، ولسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب: ١٦-٢٥.

٣. السبك النحوي في حديث أم زرع:

٣.١. الإحالة:

لقد درس النحاة القدامى الإحالة في إطار الحديث عن مستوى الجملة لأنهم تكلموا كثيرًا على الضمير وعائديته، وقرينة الرتبة في تحديد عائده المتقدم أو المتأخر[١]، وكذلك في حديثهم عن الألفاظ المبهمة[٢]، ودرس البلاغيون أمثال عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) الإحالة المقامية لاسيما عندما تحدث عن سياق الحال ومعنى المعنى[٣].

وأما عند النصيين فالإحالة من الوسائل المهمة في وسائل التماسك النصي، وتسهم في الكفاءة النصية، وتمييز النص مما ليس نصًّا ويشار بها إلى العناصر اللغوية التي لا تملك دلالة بمفردها، وإنما تحيل إلى عناصر دلالية أخرى ليفهم معناها، وقد تكون هذه العناصر داخل النص أو خارجه سابقة على العنصر المحيل أو لاحقة به[٤].

وتبرز أهمية الإحالة في قدرتها على الربط بين الأجزاء المتباعدة ربطًا واضحًا[٥]؛ فهي تعمل على تحقيق مبدأ الاقتصاد اللغوي، "وتُعد إحدى الوسائل -بل من أقواها- التي ترسو بالقارئ على روض التنوع والتشويق"[٦].

---

(١) الخصائص: ٢٦/١.

(٢) الكتاب: ٢/ ٧٨.

(٣) دلائل الإعجاز في علم المعاني :٢٦٢-٢٦٣.

(٤) لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب: ١٦، نسيج النص: ١١٨، نحو النص: ١١٦.

(٥) الإحالة في نحو النص: ٧.

(٦) العربية بين نحو الجملة ونحو النص: ٥٢٥/٢.

وتنقسم الإحالة على نوعين أساسيين: أولهما: الإحالة النصية وهي التي تكون داخل النص نفسه، وقد تكون قبلية، وفيها يعود العنصر الإحالي على عنصر إشاري سابق، أو بعدية تشير إلى عنصر إشاري لاحق[1]، وثانيهما: الإحالة المقامية وهي التي تعمل على ربط النص بسياقه الخارجي، فهي تحيل إلى غير مذكور في النص، فيُستنبط العنصر الإشاري من السياق الخارجي للنص لتكمل العلاقة بين المحيل والمحال إليه [2].

وللإحالة وسائل هي الضمائر وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة [3].

٣.١.١. الضمائر:

الضمير لغة: السِّرُّ وداخل الخاطرِ، والشيءُ الذي تُضمره في قلبك [4]، واصطلاحًا: ما دل وضعًا على متكلم أو مخاطب أو غائب [5]، والضمائر من أبرز أدوات السبك النصي؛ إذ تؤدي إلى الربط بين أجزاء النص المقامية أو المقالية القبلية أو البعدية، علاوة على أن دلالة الكلام قد تكون غامضة، والضمير هو ما يوضحها ويجمع ما تناثر من عبارات ليربط بينها[6].

وقد وردت الضمائر في حديث أم زرع (١٢٤) مرة، منها (٦٤) ضمائر متصلة، و (٦٠) ضميرًا مستترًا، ولم ترد الضمائر المنفصلة في الحديث الشريف وهنا يظهر

---

(١) نحو النص: ١١٧.

(٢) لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب، ١٧، ١٨، سورة هود دراسة في ضوء نحو النص: ٧٤.

(٣) نسيج النص:١٨، لسانيات النص: ١٨، سورة هود دراسة في ضوء نحو النص: ٧٥.

(٤) لسان العرب (ض، م، ر)،٤/٢٦٠٦

(٥) شرح كتاب الحدود في النحو: ١٣٩.

(٦) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق: ١/١٣٧.

كثرة استعمال الضمير المتصل، وهذا تأكيد لمقولة النحاة في كثرة استعمال الضمير المتصل [١].

وقد توزعت الإحالات بحسب كثرة ورودها في حديث أم زرع فكانت الإحالة المقالية القبلية، ثم المقامية ولم ترد في الحديث إحالات مقالية بعدية.

في هذا الحديث نجد أنفسنا أمام أحد عشر نصًا فرعيًا داخل نص إطار يجمعها كلها في ترابط غاية في الدقة والإحكام، ونجد كل نص من هذه النصوص متماسكًا مع نفسه كأنه جملة واحدة، فكل زوجة من الزوجات تصف زوجها وصفًا معبرًا عن حاله موحيًا في ألفاظه، ومن وسائل هذا التماسك الإحالة بالضمائر الشخصية التي انتظمت الحديث الشريف من أوله إلى آخره، نجدها في كلام كل زوجة على حدة، ثم ارتبطت نصوص الزوجات ببعضها عن طريق وسيلة أخرى من وسائل التماسك وهي التكرار لكلمة زوجي وهذا ما سيأتي في مبحث السبك المعجمي، ويمكن إدراك أثر الضمائر في تماسك الحديث عن طريق بعض الأمثلة، ومن ذلك:

المحال عليه (أبو زرع) وهو الشخصية الرئيسة في الحديث:

أَناس (هو)، ملأ (هو)، بجحني (هو)، وجدني (هو)، جعلني (هو)، فعنده (الهاء)، أبيها (الهاء)، فلقي(هو)، فطلقني (هو)، نكحها (هو)، بعده (الهاء).

المحال عليه (الزوج السادس): الضمير المستتر في: أكل، لف، شرب، اشتف، اضطجع، التف، يولج، ليعلم.

ومن هذين المثالين نجد أن ثمة تركيزًا على الضمائر أكثر من أي عناصر إحالية أخرى؛ لما فيها من اختصار واقتصاد أسلوبي وثبات معنوي في النص ودقة دلالية؛ إذ يشير اللفظ إلى العنصر الإشاري من دون الحاجة لتكراره، فيمنع ذلك اللبس

(١) الخصائص: ١٣٧/٢.

والغموض والتناقض وينتقل بالنص من رتابة الأسلوب إلى الإحكام النصي والاتساق جميعًا معًا(١).

وكذلك إذا تناولنا كلام كل زوجة من الزوجات نجد أنها تعتمد على الضمائر في سبك كلامها، وعند التأمل في وصف أم زرع نجد أنها عندما تحدثت عن أبي زرع استمرت في حديثها باستعمال ضمير الغائب إلى أن ذكرت قصة طلاقها ثم زواجها بزوج غير أبي زرع بدأت بالحديث عن هذا الزوج الجديد بضمير الغائب أيضًا ثم التفتت إلى ضمير المخاطب في قولها على لسانه: كلي أم زرع وميري أهلك، إشارة منها إلى أنها الآن في كنف هذا الزوج، ثم عادت للحديث عنه بضمير الغائب في قولها: أعطاني، ما بلغ؛ لتؤكد على أنها ما زالت تحب أبا زرع وما ذكرت هذه القصة إلا زيادة في مدحه وتأكيدًا لحبها له.

٢.١.٣. أسماء الإشارة

الإشارة لغة من أشار: يقال أَشار الرّجل يُشير إِشارةً إِذا أَومأ بيديه. ويُقال: شَوَّرْت إِليه بيدي وأَشرت إِليه أَي لَوَّحْت إِليه وأَلَحْتُ أَيضًا. وأَشارَ إِليه باليد: أَومأ، وأَشار عليه بالرَّأي، وأَشار يُشير إِذا ما وجَّه الرَّأي(٢).

واصطلاحًا: يعرّف النحاة أسماء الإشارة بأنه: اسم مظهر دال بإيماء على اسم حاضر حضورًا عينيًا، أو ذهنيًا(٣)، وقد أسماها سيبويه (ت.١٨٠هـ، ٧٩٦م) الأسماء

(١) التماسك النصي بالإحالة دراسة تطبيقية في سورة الواقعة: ٦/ ٥١٠١.

(٢) لسان العرب مادة (ش و ر): ٤/ ٢٣٥٨.

(٣) شرح كتاب الحدود في النحو: ١٥٣.

المبهمة [١]، ولعل هذا الإبهام هو من جعل ابن هشام (ت.٧٦١هـ، ١٣٦٠م) يعدها من روابط الجملة [٢].

والإحالة الإشارية تسهم بدور كبير في تماسك النص، وقد وردت الإحالة الإشارية في حديث أم زرع مرة واحدة فقط، وهي قول الزوجة العاشرة: "مَالِكٌ خَيْرٌ مِنْ ذَلِكَ"، إذ تشير هذه الزوجة إلى كلام الزوجات السابقة مما يجعل النص الخاص بهذه الزوجة متماسكًا مع ما قبله من نصوص للزوجات.

٣.١.٣. الأسماء الموصولة:

الاسم الموصول هو الذي لا يتم بنفسه فهو اسم مبهم لا يزول إبهامه إلا بالصلة، إذن فهو دائم الافتقار إلى كلام بعده يتصل به برابط ما؛ ليتم اسمًا فإذا تم بما بعده كان كسائر الأسماء [٣]، ويسهم الاسم الموصول في سبك النص؛ لأنه يربط أجزاء الجملة بعضها ببعض أو بين الجمل المختلفة، علاوة على أنها تربط النص بسياقه المقامي الذي قيل فيه[٤].

وقد ورد الاسم الموصول في الحديث الشريف في قول الزوجة الخامسة:" وَلَا يَسْأَلُ عَمَّا عَهِدَ "أي إن الذي عهده مما يتعلق بشؤون البيت، فقد جاءت الإحالة هنا مقامية تحيل إلى عنصر لغوي غير موجود في النص وهو شؤون البيت، وقد ساهم ذلك في تماسك نص هذه الزوجة فهي تتحدث عن حال زوجها داخل البيت أو خارجه.

---

(١) الكتاب: ٢/٧٧.

(٢) مغني اللبيب عن كتب الأعاريب: ٤٦٧.

(٣) شرح المفصل: ٣/ ١٣٨.

(٤) مقالات في اللغة والأدب: 1/٢٠٠.

٢.٣.العطف:

العطف لغة ما دل على انثناء وعياج، عطف عليه بعطف عطفًا رجع عليه بما يكره ... يقال عطف فلان إلى ناحية كذا يعطف عطفًا إذا مال إليه وانعطف نحوه [١].

وأما في الاصطلاح فهو تابع موضح أو مخصص، جامد غير مؤول[٢]، وهو حمل الاسم على الاسم، أو الفعل على الفعل، أو الجملة على الجملة، بشرط توسط حرف بينهما من الحروف الموضوعة لذلك [٣].

والعطف هو أحد الأدوات التي تؤدي إلى التماسك النصي، وهو "عبارة عن وسائل متنوعة، تسمح بالإشارة إلى مجموعة المتواليات السطحية، بعضها ببعض، بطريقة تسمح بالإشارة إلى هذه المتواليات النصية"[٤].

وتُعد أدوات العطف من أدوات التماسك والانسجام داخل النص، وبمعنى آخر تعد أدوات ذات وظائف دلالية وبلاغية، والعطف يقوم بتوليد علاقات دلالية أفقية على مستوى الجملة، وعلاقات دلالية رأسية بين الفِقر في بنية النص؛ علاوة على أنه يربط بين الجمل على المستوى الخطي، فأدوات العطف تجعل من المتتالية الجملية مسارًا خطيًّا متماسكًا[٥].

وقد اهتم النصيون بقضية العطف، ودوره في العملية النصية اهتمامًا بالغًا، ومن أكثر ما يبرز هذا الاهتمام تصنيفهم العطف في ضمن أدوات التماسك النصي، بل نصّوا على كثير من أبواب التوابع في ضمن هذه الروابط، "فيذكر هاليداي: أننا

(١) لسان العرب (ع، ط، ف): ٢٩٩٦/٤.

(٢) شرح كتاب الحدود في النحو: ٢٥٤.

(٣) المقرب: ٢٢٩/١.

(٤) نحو النص: ١٢٨.

(٥) التماسك النصي في جزء عمَّ: ٦٥.

نستطيع أن نصنف العلاقات الدلالية إلى عدد من الفصائل الجلية، هي: المرجعية، الإبدال، الحذف، العطف، ثم التماسك المعجمي) وهي فصائل تمثل روابط واضحة للتماسك"[١].

والواقع أن علماء العربية قد فطنوا إلى دواعي الاستعمال اللغوي لحروف العطف، وأدركوا أهميتها في تحقيق التماسك على مستوى الجملة، والجملة أكثر على مستوى النص. يقول ابن يعيش (ت ٦٤٣ه، ١٢٤٥م): "الغرض من عطف الجمل ربط بعضها ببعض واتصالها والإيذان بأن المتكلم لم يُرد قطع الجملة الثانية من الأولى، والأخذ في جملة ليست من الأولى في شيء"[٢].

وقد وردت حروف العطف في حديث أم زرع على النحو التالي:

وردت الواو (٢٩) مرة، ووردت الفاء (١٠) مرات، ووردت (أو) ثلاث مرات.

ومن استعمال الواو قول أم زرع:" أَنَاسَ مِنْ حُلِيٍّ أُذُنَيَّ، وَمَلَأَ مِنْ شَحْمٍ عَضُدَيَّ، وَبَجَّحَنِي "فقد جاءت الواو لتعطف الأفعال ملأ، وبجحني على الفعل أناس، وقولها: "صَهِيلٍ وَأَطِيطٍ وَدَائِسٍ وَمُنَقٍّ" لعطف أطيط، ودائس، ومنق، على صهيل فهي تعدد أفضال أبي زرع عليها سواء كانت خاصة بزينتها ومظهرها من حلي ولباس وطيب طعام وشراب جعلها ممتلئة العضد من الشحم أو بحالتها النفسية يظهر ذلك في الفعل بجحني، أو بحالتها المادية، فقد جمع لها كل أنواع الخير من الخيل والإبل والزروع والغلال. وقد نوعت أم زرع في استعمالها لحروف العطف بين الواو والفاء كل في موضعها، فالواو تدل على مطلق الجمع، والفاء تدل على السرعة والتعقيب، ومن ذلك عطف فجعلني على وجدني لتدل على سرعة تغير حالها بمجرد زواجها من أبي زرع.

---

(١) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق: ٢٥٧/١.

(٢) شرح المفصل: ٧٥/٣.

ويتضح مما سبق أن حروف العطف أدت إلى سبك النص عن طريق ربط المفردات أو الجمل بعضها ببعض، زيادة على الوظيفة الدلالية التي أداها معنى حرف العطف نفسه.

٣.٣. الحذف:

الحذف أحد طرق الإيجاز وهو " إسقاط كلمة من بناء الجملة، وقد تكون هذه الكلمة ركنًا من أركانها كالمبتدأ، أو الخبر، أو الفعل، أو الفاعل، وقد تكون حرفا، وقد تحذف الجملة كجملة جواب الشرط أو جملة جواب القسم عند اجتماع شرط وقسم" [١].

ويعبر عبد القاهر الجرجاني عن سر الحذف فيقول " هو بابٌ دقيقُ المسلك لطيفُ المأخذ عجيبُ الأمر شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإِفادة، وتجدك أنطق ما تكون إِذا لم تنطق، وأتمَّ ما تكون بيانًا إذا لم تُبِن"[٢].

وقد تحدث النصيون عن الحذف بعبارات لا تختلف عن عبارات النحاة العرب، فيقول بوجراند فيه أنه: استبعاد العبارات السطحية التي يمكن لمحتواها المفهومي أن يقوم في الذهن، أو أن يوسع، أو أن يعدل بواسطة العبارات الناقصة [٣].

ومما تقدم نجد أن النحاة والبلاغيين القدامى قد تحدثوا عن الأثر البلاغي للحذف لدرجة أن منهم من قَصرَ البلاغة على الإيجاز، ومنهم من بيَّن أن الفصاحة قد تكون في عدم الذكر، كما يظهر من كلامهم أن هذا الحذف يؤدي إلى سبك النص؛ إذ يؤدي إلى تحريك ذهن المتلقي في ماهية المحذوف وتقديره، وربطه ذلك

(١) معجم مصطلحات النحو الصرف والعروض والقافية: ١٠٠.

(٢) دلائل الإعجاز: ١/١٢١.

(٣) النص والخطاب والإجراء: ٣٠١.

التقدير بمعلومات النص سواء كانت داخل النص أو أحال النص إليها، زيادة على عدم التشتيت الذي قد يؤدي إليه طول الجملة.

وللحذف شروط منها: "وجود القرينة الدالة على المحذوف"(١)، وهذه القرينة تكون "بحكم التضام، أو فهم من سياق الجملة، أو اعتماد على المسرح اللغوي كله"(٢).

إذًا يجوز الحذف إذا دل على المحذوف دليل بشرط أن يكون المعنى واضحا لا لبس فيه ولا غموض.

وقد ورد حذف الحرف والاسم والفعل في حديث أم زرع، فمن حذف الحرف قول الزوجة التاسعة "قَرِيبُ الْبَيْتِ مِنَ النَّادِ" فقد حذفت الياء من النادي؛ وذلك للسجع ولا يخفى أثر السجع في ربط الذهن بالجمل المتتالية المسجوعة في تماسك الجمل ولاسيما إذا لم يكن مجلوبًا متكلفًا، ويلاحظ هنا أن السجع لم يكن محسنًا بديعيًا شكليًا وحسب، بل له عمق معنوي إذ أشعرنا بقرب بيت هذا الزوج من الناد، الأمر الذي يتناسب مع حذف الياء فلا وقت للتلفظ بها كما أن الذهاب إلى بيته لا يستغرق وقتًا.

ومن حذف الاسم في حديث أم زرع حذف المبتدأ في قول الزوجة الأولى: (لَا سَهْلٌ فَيُرْتَقَى، وَلَا سَمِينٌ فَيُنْتَقَلَ)، والتقدير: لا الجبل سهل فيرتقى، ولا اللحم سمين فينتقل، وقد دل على ذلك السياق فقد قالت: زَوْجِي لَحْمُ جَمَلٍ غَثٍّ، عَلَى رَأْسِ جَبَلٍ. وقد حصل جرّاء هذا الحذف تكثيف معنوي لأنه يطلق عنان التأويل لتقديرٍ آخر وهو: لا زوجي سهل فيرتقى ولا هو سمين فينُتقل فيكون استعارة كنائية بتشبيه الزوج بالجبل الوعر واللحم الهزيل، فالحذف هنا فتح الباب لكل هذه المعاني ويسّر

(١) اللغة العربية معناها ومبناها: ٢١٨.

(٢) شعر أبي تمام دراسة نحوية: ٢١٣.

توحيد المشبه والمشبه به فيصلح المحذوف للجبل والزوج معا وهذا مما يعزز التماسك في النص.

ومن حذف الاسم في الحديث حذف خبر لا النافية للجنس في قول الزوجة الرابعة: "لا حرَّ ولا قرَّ ولا مخافةَ ولا سآمةَ.

وحذف المفعول به في (وَلَا يَسْأَلُ عَمَّا عَهِدَ)، والتقدير عما عهده، وفي (فلو جمعتُ كلَّ شيءٍ أعطاني ما بلغَ أصغرَ آنيةِ أبي زرع)، والتقدير: أعطانيه، كما حذف المفعول به من الأفعال: أكل، لفّ، شرب، اشتف، أقول، أتصبح، أشرب، أتقنح.

وحذف المضاف إليه والتعويض عنه بـ (أل) في قولها: (الرِّيحُ رِيحُ زَرْنَبٍ، وَالْمَسُّ مَسُّ أَرْنَبٍ) والتقدير: ريحه، ومسه، فقد أجاز الكوفيون وبعض البصريين وكثير من المتأخرين نيابة أل عن الضمير المضاف إليه، وقيد ابن مالك الجواز بغير الصلة[1].

وقد حذف الموصوف في قول أم زرع: (فَجَعَلَنِي فِي أَهْلِ صَهِيلٍ وَأَطِيطٍ وَدَائِسٍ وَمُنَقٍّ)، والتقدير: خيل صهيل، وإبل أطيط، وزرع دائس، وحصاد منق، فالصهيل صوت الخيل، والأطيط صوت الإبل والدائس بمعنى مدوس الزرع الذي يُداس بعد الحصاد، والمنق الغِلال التي تُنقى من التبن ونحوه بالغربال. وهو حذف كثَّف الصورة البيئية الصوتية وجعلها تعجّ بالحياة والحركة. وكذلك حذف الموصوف من قولها: (رَكِبَ شَرِيًّا، وَأَخَذَ خَطِّيًّا)، والتقدير فرسًا شريًّا، رمحًا خطيًّا.

---

(١) مغني اللبيب: ٧٧/١، وقد عد بعض المتأخرين هذه المسألة من مسائل الخلاف بين البصريين والكوفيين. وأنكر ذلك أبو الحسن علي بن محمد بن علي المعروف بابن خروف (ت. ٦٠٩هـ، ١٢١٢م) وقال: لا ينبغي أن يجعل بينهما خلافٌ، لأن سيبويه قد جعل الألف واللام عوضًا من الضمير في قوله في باب البدل: "ضُرِبَ زيدٌ الظَهرُ والبطنُ" وهو يريد: ظهره وبطنه، ولم يقل الظهر منه ولا البطن منه. انظر: شرح التسهيل: ١/ ٢٦٢.

والحق أن أجمل حذف حصل في الحديث جاء في لفظ النبي صلى الله عليه وسلم: (كنت لك كأبي زرعٍ لأم زرعٍ) فحذف وجه الشبه الذي يعبر عنه وصف أم زرع لأبي زرع على طول ما ذكرت. فخرج النبي صلى الله عليه وسلم بالقصة إلى موضع المثل المكثف أو العنوان المعبّر عما وراءه.

والحاصل أن الحذف أسهم في سبك النص عن طريق دفع التكرار في الكلام، ويترك التقدير للمتلقي معتمدًا على ما يمتلكه من أدوات معرفية، فمعرفة الكلام المحذوف يعتمد على ذكاء القارئ والسامع، وإثارة حسه وبعث خياله، وتنشيط نفسه.

٤.المطلب الرابع: السبك المعجمي في حديث أم زرع:

السبك المعجمي من الوسائل التي تساهم في تماسك النص، وهو الرابط الذي يتحقق عن طريق اختيار المفردات عن طريق إحالة عنصر إلى عنصر آخر، فيحدث الربط بواسطة استمرارية المعنى، ويتحقق السبك المعجمي عن طريق وسيلتين هما التكرار والتضام.

٤.١. التكرار:

التكرار لغة: من الكر وهو الرجوع، كرر الشيء وكركره: أعاده مرة بعد أخرى[١]، أما في الاصطلاح فقد عرفه ابن الأثير (ت ٦٣٧هـ) بقوله: "واعلم أن هذا النوع من مقاتل علم البيان، وهو دقيق المأخذ. وحده هو: دلالة اللفظ على المعنى مرددا"[٢]،

(١) لسان العرب (ك، ر، ر)، ٣٨٥١/٥.

(٢) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ٣/ ٣.

وإنما قال من مقاتل علم البيان لأنه مفسد له إن جاء من غير سبب وجيه وفائدة بلاغية، و"غير المفيد منه لا يأتي في الكلام إلا عيًا وخطلًا من غير حاجة إليه"[(١)].

أما التكرار الملحوظ في حديث أم زرع فله فائدة جليلة في تحديد القضية الأساسية للنص بالتأكيد على المحتوى المعين، أو بتكرار الكلمات المفاتيح.

وينقسم التكرار في حديث أم زرع على:

أ – تكرار مباشر للعنصر المعجمي: ويطلق عليه التكرار البسيط ويحدث عندما يتكرر العنصر المعجمي من دون تغيير[(٢)]، وتجده في حديث أم زرع في تكرار كلمة (زوجي) اثنتا عشرة مرة، وهي الكلمة المحورية للحديث فهو حديث زوجات تتحدث كل واحدة منهن عن زوجها، وكلما انتهت زوجة من حديثها بدأت التالية حديثها بكلمة (زوجي)؛ ليظل ذهن القارئ منتبهًا رابطًا أجزاء النص ببعضها، فعلى الرغم من تعدد المتكلمين في هذا النص، الأمر الذي قد يفرض تفككًا، نجد أن تكرار هذه الكلمة المحورية وحَّد وربط أجزاءه ربطًا محكمًا؛ فلم تخرج زوجة من الزوجات عن القضية الأساسية التي يدور حولها المجلس وهي قضية وصف الزوج أو الإخبار بخبره، وفي مقدمة الحديث جاءت كلمة (أزواجهن) بالجمع وفي هذا إجمال وما بعده تفصيل، وقد ادى ذلك إلى ربط النص الإطار بالنصوص الجزئية ربطًا محكمًا.

وتكرار المركب الإضافي (أبو زرع) ثلاث عشرة مرة؛ وذلك لتجعل من (أبي زرع) الشخصية الأساسية التي يدور حولها الوصف، بل ما يتصل بها من أحداث وشخصيات، وقد نسبَت كل ما يتصل به إليه: أمه وابنه وابنته وجاريته، وفي هذا دلالة على حب هذه المرأة لزوجها على الرغم من أنه طلقها ونكح غيرها وما زالت

---

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ٣/ ٤.

(٢) علم لغة النص النظرية والتطبيق: ١٠٥.

تحبه، وقد ساهم هذا التكرار في سبك النص عن طريق امتداد عنصر ما من بداية حديث هذه الزوجة إلى نهايته.

ب – التكرار الجزئي: ويقصد به استعمال المكونات الأساسية للكلمة(الجذر الصرفي) مع نقلها إلى فئة أخرى[١]، ونجد التكرار الجزئي في حديث أم زرع في تكرار مادة أكل: أكل، كلي ، وعلى الرغم من اختلاف دلالة كل منهما فقد جاءت (أكل) في معرض ذم الزوجة السادسة لزوجها فهو يأكل جميع ما يقدم إليه من دون انتباه لها، وجاء الأمر (كلي) في مدح أم زرع لأبي زرع فهو دليل على إكرامه لها ولأهلها، وهذا الامتداد اللفظي لكلمة أو جذر صرفي مع اختلاف الدلالة في كل مرة يلفت انتباه السامع ويساهم في تماسك النص علاوة على عوامل أخرى كالإحالة.

٢.٤. التضام (المصاحبات المعجمية):

وهو من أنواع الربط المعجمي، حيث يرتبط عنصر بعنصر آخر عن طريق الظهور المشترك المتكرر في سياقات متشابهة[٢]، وهو أحد المعايير النصية التي تسهم في الترابط النصي على المستوى المعجمي، إذ إنه عبارة عن: "توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة نظرًا لارتباطهما بحكم هذه العلاقة أو تلك"[٣]، ويندرج تحت هذه العلاقات علاقة التلازم الذكري أو كما يسميها علماء البلاغة مراعاة النظير، وعلاقة الترادف، ومن صور التضام: التقابل والتضاد، علاقة الجزء بالجزء وعلاقة الجزء بالكل، والتضام عن طريق المشترك اللفظي[٤].

---

(١) علم لغة النص النظرية والتطبيق: ١٠٦.

(٢) علم لغة النص النظرية والتطبيق: ١٠٩.

(٣) لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب: ٢٥.

(٤) لسانيات النص: ٢٥.

ومن علاقات التضام في حديث أم زرع التلازم الذِّكري في عُجَرَه وَبُجَرَه، أكل وشرب، إبل والمبارك والمسارح، حلي وأذني، وشحم وعضدي. فالتلازم بين هذه المفردات أدى إلى سبك النص عن طريق تجاور هذه الألفاظ فالعُجر والبُجر متقاربان في اللفظ والمعنى؛ فالعُجرة نفخة في الظهر فإن كانت في السرة فهي بُجرة[(١)]، وهما صفتان ذميمتان، والتعبير بالعجر والبجر- وإن كان مجازيًا هنا بمعنى الظاهر والباطن- يستخدم في المذموم من العيب أو من الهم والغم، وكذلك الأكل والشرب متلازمان، والإبل تلزمها المبارك والمسارح. ويزداد السبك كلما زاد التلازم بين الكلمات كما في هذه الأمثلة فلا تكاد تلفظ كلمة حتى تتبعُها الأخرى.

ومن علاقات التضام في حديث أم زرع التقابل بين: وَجَدَنِي فِي أَهْلِ غُنَيْمَةٍ بِشِقٍّ، فَجَعَلَنِي فِي أَهْلِ صَهِيلٍ وَأَطِيطٍ وَدَائِسٍ وَمُنَقٍّ؛ إذ تقارن أم زرع بين حالتها قبل أن تتزوج بأبي زرع وحالتها مع أبي زرع بأنها كانت في حالة من شظف العيش وقلة المال ونقلها أبو زرع إلى رغد العيش وكثرة المال وتنوعه، وقد ساعد هذا التقابل في سبك النص؛ إذ يربط ذهن القارئ أو السامع بين الجملتين المتقابلتين بالمقارنة بينهما للوصول إلى سبب من أسباب مدح أم زرع لأبي زرع.

ومن علاقات التضام في الحديث الشريف علاقة الجزء بالكل، فقد تحدثت أم زرع عن زوجها وما يتعلق به: أمه وابنه وبنته وجاريته إشارة منها إلى محبتها لأبي زرع؛ فالإنسان إذا أحب شيئًا فإنه يكثر من ذكره وذكر ما يتعلق به، ونسبة كل ما يتعلق بأبي زرع إليه ساهم في سبك النص سبكًا محكمًا.

خاتمة

توصل البحث إلى النتائج الآتية:

---

(١) لسان العرب (ب، ج، ر): ٢١١/١.

ساهمت وسائل التماسك النصي في سبك بنية النص وربطه وتماسكه من ناحية ومن ناحية أخرى ساهمت في توحيد الوظيفة الدلالية في حديث أم زرع في التركيز على الموضوع الرئيس الذي يدور حوله الحديث وهو وصف الأزواج.

من وسائل التماسك النصي في حديث أم زرع: الإحالة المقالية التي ربطت العناصر اللغوية بعضها ببعض، داخل الحديث نفسه وربطت أوله بآخره، ومنها العطف الذي ساهم في ربط المفردات والجمل ربطًا قويًا، وقد تنوع استعمال حروف العطف بحسب السياق؛ فقد استعملت الواو لمطلق الجمع بين مظاهر الترف النفسية والمادية التي منحها أبو زرع لأم زرع، واستعملت الفاء لتدل على سرعة تغير حال أم زرع بزواجها من أبي زرع، ومنها أيضًا: الحذف الذي ساهم في منع الإطالة المؤدية إلى تشتت المتلقي للنص سامعًا أو قارئًا، وفي الوقت نفسه يلفت انتباهه وينشط ذهنه لتقدير المحذوف.

وقد ساهم السبك المعجمي الذي تمثل في التكرار والتضام أو المصاحبات المعجمية في تماسك حديث أم زرع؛ فقد تمثل التكرار في تكرار لفظ الكلمة المحورية (زوج)، يليها لفظ (أبو زرع)؛ للتأكيد على قضية وصف الزوجات لأزواجهن، كما يؤكد على حسن معاملة النبي صلى الله عليه وسلم لزوجاته. وتمثلت المصاحبات المعجمية في الترادف والتضاد والمقابلة والتلازم الذكري وعلاقة الجزء بالكل مما ساهم في سبك النص؛ لأنها لا تفهم منعزلة عن مصاحباتها.

المصادر والمراجع

الإحالة في نحو النص، أحمد عفيفي، القاهرة: دار كتب عربية، د.ت.

الأنوار اللمعة في الجمع بين الصحاح السبعة، ابن الصلاح، أبو عمرو عثمان بن عبد الرحمن بن عثمان الشهرزوري، تحقيق: سيد كسروي حسن، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٦م.

التماسك النصي في جزء عمَّ، نوال فالح محمد ربابعة، الأردن :جامعة اليرموك كلية الآداب، قسم اللغة العربية، دكتوراه، ٢٠١٥م.

التماسك النصي: دراسة تطبيقية في نهج البلاغة، عيسى جواد فضل، الأردن: الجامعة الأردنية، كلية الدراسات العليا، ٢٠٠٥م.

جامع المسانيد والسنن، ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن عمر الدمشقي، تحقيق: عبد المعطي قلعجي، دمشق: دار الفكر، ١٩٩٤م.

الجمع بين الصحيحين، ابن الخراط، عبد الحق بن عبد الرحمن القاضي أبو محمد الإشبيلي، تحقيق: حمد الغماس، الرياض: دار المحقق للنشر والتوزيع، ط١، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٩م.

الجمع بين الصحيحين، الحميدي، محمد بن فُتوح، تحقيق: علي البواب، بيروت: دار ابن حزم، ٢٠٠٢م.

التماسك النصي بالإحالة، حمادة عبد الإله حامد، حولية كلية اللغة العربية بجرجا، العدد: ١٩، ٢٠١٥/٢٠١٦م.

الخصائص، ابن جني، عثمان، تحقيق: محمد النجار، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٠م.

دلائل الإعجاز في علم المعاني، الجرجاني، عبد القاهر، تحقيق: محمود محمد شاكر، القاهرة، مكتبة الخانجي ط٥، ٢٠٠٤م.

سورة هود دراسة في ضوء نحو النص، عادل علي عبد الرحيم مناع، القاهرة: جامعة القاهرة، دكتوراه، ٢٠٠٩م.

شرح المفصل، ابن يعيش، أبو البقاء يعيش بن علي، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠٠١م.

شرح تسهيل الفوائد، ابن مالك، جمال الدين محمد بن عبد الله، تحقيق: د. عبد الرحمن السيد، د. محمد بدوي المختون، الجيزة: هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، ط١، ١٩٩٠م.

شرح كتاب الحدود في النحو، الفاكهي عبد الله أحمد، تحقيق: المتولي رمضان، القاهرة: مكتبة وهبة، ط٢، ١٩٩٣م.

شعر أبي تمام دراسة نحوية، شعبان صلاح، القاهرة: دار الثقافة، ط١، ١٩٩١م.

صحيح مسلم، مسلم بن الحجاج النيسابوري، إستانبول: دار الطباعة العامرة،١٣٣٤هـ/١٩١٦م.

علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، صبحي إبراهيم الفقي، القاهرة: دار قباء، ط١، ٢٠٠٠.

علم لغة النص النظرية والتطبيق، عزة شبل محمد، القاهرة: مكتبة الآداب، ط١، ٢٠٠٧م.

علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، سعيد حسن بحيري، القاهرة: الشركة المصرية العالمية لونجمان، ط١، ١٩٩٧م.

في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة، سعد مصلوح، الكويت: جامعة الكويت، مجلس النشر العلمي، ٢٠٠٣م.

كتاب المؤتمر الثالث للعربية والدراسات النحوية: **العربية بين نحو الجملة ونحو النص**، أحمد عفيفي، القاهرة: كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، فبراير، ٢٠٠٥م.

الكتاب، سيبويه، عمرو بن عثمان، تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة: مطبعة الخانجي ١٩٨٨م.

لسان العرب، ابن منظور، القاهرة: دار المعارف، د.ت.

لسانيات النص: **مدخل إلى انسجام الخطاب**، محمد خطابي، لبنان: بيروت، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩١م.

اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، المغرب: الدار البيضاء، دار الثقافة، ١٩٩٤م.

المعجم الكبير، الطبراني، سليمان بن أحمد بن أيوب بن مطير اللخمي الشامي أبو القاسم، تحقيق: حمدي بن عبد المجيد السلفي. ط٢، الموصل: مكتبة العلوم والحكم، ١٤٠٤هـ/١٩٨٣م.

معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية، محمد إبراهيم عبادة، القاهرة: مكتبة الآداب، ط٣، ٢٠٠٥م.

مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن هشام الأنصاري، أبو محمد عبد الله جمال الدين، تحقيق: مازن مبارك، دمشق: دار الفكر، ٢٠٠٥م.

مقالات في اللغة والأدب، تمام حسان، القاهرة: عالم الكتب، ط١، ٢٠٠٦م.

المقرب، ابن عصفور، أبو الحسن علي بن مؤمن، تحقيق: أحمد الجواري، عبد الله الجبوري، بغداد: مطبعة العاني، ط١، ١٩٧٢م.

مناهج المحدثين، آل حميد، سعد بن عبد الله، الرياض: دار علوم السنة، ١٩٩٩م.

مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، صلاح فضل، القاهرة: بيروت للنشر والمعلومات، ط١، ٢٠٠٢م.

المنهاج شرح صحيح مسلم بن الحجاج، النووي، محيي الدين يحيى بن شرف النووي، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ط٢، ١٣٩٢ه/ ١٩٧٢م.

نحو النص: **اتجاه جديد في الدرس النحوي**، أحمد عفيفي.، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠١م.

نسيج النص: **بحث فيما يكون به الملفوظ نصًّا**، الزناد الأزهر، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٣م.

النص والخطاب والإجراء، روبرت دي بوجراند، ترجمة: تمام حسان، القاهرة: عالم الكتب، ط١، ١٩٩٨م.

التحليل النحوي وتذليل الصعوبات القرائية لدى المتعلمين قراءة في قصيدة "لغة القرآن" للشاعر أبي شهاب حمد بن خليفة

د. ربيعة العمراني الإدريسي

جامعة القاضي عياض، المغرب

البريد الإلكتروني: rabiaelomranielidrissi@gmail.com

معرف (أوركيد): 0009-0001-6765-4274

بحث أصيل الاستلام:٢٠-٣-٢٠٢٣ القبول:٢٥-٤-٢٠٢٣ النشر:٣٠-٤-٢٠٢٣

الملخص:

يروم البحث الكشف عن أهمية التحليل النحوي في تذليل الصعوبات القرائية للنصوص فهما وتحليلا ونقدا؛ لأنه مدخل رئيس لفهم الكلام العربي. وسياج يحمي المعنى من فوضى تحريف الكلام عن مواضعه، وتوضيحا لهذه الأهمية قامت خُطتنا التحليلية على ثلاثة محاور رئيسة هي: القراءة والتعلم مدى الحياة؛ ثم التحليل النحوي والفهم القرائي لنختم المقال بتطبيق على قصيدة "لغة القرآن " للشاعر الإماراتي أبي شهاب حمد بن خليفة: أكدنا من خلاله أن هذا النموذج من قراءة النصوص منهج إلى تحليل الجمل والأبنية الكلية للنص، يتفاعل فيه المعنى الوظيفي والمعجمي والسياق لفك غموض النص وتذليل صعوبات قراءته.

الكلمات المفتاحية:

التحليل النحوي، الصعوبات القرائية، لغة القرآن، أبي شهاب، المعنى الوظيفي، المتعلمون.

للاستشهاد/ Atif İçin / For Citation: الإدريسي، ربيعة (٢٠٢٣). التحليل النحوي وتذليل الصعوبات القرائية لدى المتعلمين قراءة في قصيدة "لغة القرآن" للشاعر أبي شهاب حمد بن خليفة. ضاد مجلة لسانيات العربية وآدابها. مج٤، ع٧، ٣٧- ٦١ https://www.daadjournal.com/ /

SYNTACTIC Analysis to Overcome Reading Difficulties for Learners Reading in the Poem: the Language of Quran, by the Poet Abi Shihab Hamad Ben Khalifa

Dr. Rabia Omrani İdrissi
Associate Professor, Cadi Ayyad University, Morocco
E-mail: rabiaelomranielidrissi@gmail.com
Orcid ID: 0009-0001-6765-4274

Research Article Received: 20.03.2023 Accepted: 25.04.2023 Published: 30.04.2023

Abstract:

The research aims to reveal the importance of grammatical analysis in overcoming text reading difficulties, in terms of understanding, analyzing, and criticizing. It is the main key to understanding Arabic speech, and a tool that protects the meaning from distortion. To clarify this importance, our analytical plan was based on three main axes. The first one; is reading and lifelong learning. The second; is grammatical analysis and reading comprehension. The third and the final, is applying syntactic analysis to "the language of the Quran" poem, by the poet Abi Shihab Hamad Ben Khalifa. By this doing, we have confirmed that this model of approaching texts is a key to analyzing sentences and the overall structures of the text, in which the functional and lexical meaning and context interact to decipher the ambiguity of the text and overcome its reading difficulties.

Keywords:

Grammatical analysis, reading difficulties, the language of the Qur’an, Abu Shihab, functional meaning ,learners.

تقديم:

التحليل النحوي مدخل رئيس لفهم الكلام العربي؛ ومنهج متجذر في نسيج الثقافة العربية، لا يكاد يخلو منه فرع من فروعها، مارسه المفسرون والنحويون وشراح الدواوين الشعرية، ويُقصد به: "تمييز العناصر اللفظية للعبارة وتحديد صيغها ووظائفها والعلاقات التركيبية بينها بدلالة المقام والمقال"[١]، وهو بذلك يرصد الخصائص الصرفية للمفردات، وينظر في العلاقات الإعرابية فيما بينها وفي الروابط المحققة للتماسك النصي وتفاعل ذلك وظروفَ الإنتاج، فكيف يسهم هذا التحليل في تذليل الصعوبات القرائية، وخلق القدرة على فهم المقروء واستيعابه؟ مع التطبيق على قصيدة (لغة القرآن) للشاعر الإماراتي أبي شهاب حمد بن خليفة.

١. **القراءة تعلم مدى الحياة:**

القراءة نافذة إلى الفكر الإنساني، وقد أكد الإسلام أهميتها أن جعل الأمر بها أول ما أنزل على النبي الكريم، قال تعالى: ﴿اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ (١) خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ (٢) اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ (٣) الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ (٤) عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ (٥)﴾[٢].

ويقصد بها" **تحريك النظر على رموز الكتابة منطوقة بصوت عال أو من غير صوت مع إدراك العقل للمعاني التي ترمز إليها في الحالتين**"[٣]، وهي عملية فكرية ونشاط ذهني عقليّ، يتم من خلالها التفاعل بين المادة المقروءة والمكتسبات السابقة، وتتجاوز إدراك الرموز المكتوبة وترجمتها إلى أصوات منطوقة نطقًا صحيحًا سليمًا نحو فهم المقروء واستيعابه؛ بمستوياته المختلفة: فهم السطور، فهم ما بين السطور، وفهم ما وراء السطور.

المستوى الأول: فهم السطور (القراءة الحرفية):

---

(١) التحليل النحوي أصوله وأدلته: ١٤.

(٢) سورة العلق: ٩٦/١-٥.

(٣) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب باب القاف (القراءة): ٢٨٧.

يشمل ما يعرف بملاحظة النص وفهمه ضمن القراءة المنهجية للنصوص؛ حيث نتعرّف على ما ورد في النص، ونكشف عن معناه الإجمالي ونحدد الأفكار الرئيسة والفرعية أي نجيب على سؤال: ماذا قال النص؟

المستوى الثاني: فهم ما بين السطور: القراءة التفسيرية (التحليلية):

فهم خفي للنص، يتم من خلاله إدراك العلاقات بين عناصره؛ إذ نفسّر ونشرح ونستخلص النتائج، وفيه نجيب على سؤال ماذا قصد الكاتب؟

المستوى الثالث: فهم ما وراء السطور: القراءة الناقدة والإبداعية:

يشمل مهارات في قمة هرم التفكير، كفهم التعريض والتلميحات وبواطن الشعر وخفايا النثر، وإبراز مظاهر القوة والضعف في النص، والحكم على قيمه الفنية والموضوعية، واستثمارها في الحياة اليومية وتوظيفها في العمل الإبداعي: أي أن هذا المستوى من الفهم نجيب فيه على موقفنا وحكمنا على النص (قراءة ناقدة)، وماذا نقترح أو نفعل لو كنّا مكان صاحب النص، وكيف نحلّ مشكلة بالرجوع إلى ما قرأناه (قراءة إبداعية).

هكذا نلاحظ أن القراءة تتجاوز شرح النص وتفسيره إلى التّحليل والتّأويل والنّقد؛ فتصبح فعلا خلاّقا وسفَرا في دُروب متشابكة من الدّلالات.

وإذا كان إتقان المتعلّم لمهارات اللغة الأربع: الاستماع، والمحادثة ثم القراءة والكتابة، من أهم عوامل نجاح العملية التعليمية، فإن تمكنه من مهارة القراءة سيقوده لا محالة إلى إتقان المهارات الأخر، إذ كلما توسع مقروؤه أدّى ذلك إلى إغناء رصيده اللّغوي والمعرفي الذي يساعده على فهم المسموع واستيعابه من جهة، وعلى الكتابة والتّعبير من جهة ثانية؛ لذا كانت القراءةُ أبرزَ أدوات التّعلم" أقرأ لأتعلم".

والقراءة مهارة رئيسة في النّمو المعرفيّ للمتعلّمين؛ إذ بوساطتها يَكتسبون المعرفةَ ويتعرّفُون على الموروث الثقافيّ للشّعوب، فيزدادون خبرةً وثراء فكريا، ويُشبعون حُبَّ الاستطلاعِ والمتعة لديه.

وغالبا ما يرتبط الفشلُ التعليميّ بإخفاق في القراءة والكتابة؛ مما استوجب اهتماما كبيرا بإقدار المتعلّمين على إتقان المهارات القرائية نطقا واستيعابا، خصوصا أن تعلّمهم القراءة اليوم، يمكنهم من قراءة ما يرغبون فيه غدا، وهذا ما أكده محمد حامد الأحمري "غير أني أظن أن تمكن الطالب من القراءة، وتغلبه على عقدة الفهم في الأعوام الأولى من سني الدراسة، سوف تساعده على الاستمرار في القراءة... وأسرع الطّلاّب تولّعا بالقراءة هم الذين يمتلكون مهارة القراءة مبكّرا، أمّا من تأخّرت قراءتُه فسوف يرى طوال حياته أنّ القراءة همّ وعبء ثقيل"(١).

ويرى الأحمري أيضا أنه من "الصعب أن تتحول أي ممارسة حياتية إلى عادة، ما لم تتوفر لها هذه الزوايا الثلاث: عمق المعرفة، وإدراك ماهية هذه الممارسة، وتوفر المهارة الحقيقية، والأهم من ذلك وجود هذا الصدى الداخلي العميق الذي يتردد باستمرار (الرغبة)(٢).

ومعلوم أن المتعة خير مدخل للقراءة، وأن طريق المعرفة يختلف عن طريق المتعة، لكن عادة القراءة قد" تتحول تدريجيا مع الزمن إلى متعة، تختلط فيها خيوط المتعة بخيوط الواجب والمنفعة والتعلم"(٣)، فتصبح القراءة رغبة دائمة، وتتوطّد علاقة القارئ بالكتاب الذي يتحوّل إلى خير جليس، يساعده على الاكتشاف وتوسيع قاعدة الفهم، خصوصا أنه: "كلما زادت المعرفة، اتّسعت منطقة المجهول"(٤)، كما أنّ تراكمَ المعلومات والتطوّر السّريع والمستمرّ للبحث العلميّ يشعران المتعلم بتقادم ما يمتلك من معارف وتكون القراءة سبيله إلى المواكبة والمتابعة.

وإذا كانت هذه القراءة داخل المؤسسات التعليمية قراءة موجهة وفق ما تفترضه برامج الدولة ومقرراتها، فإنها خارج غرفة الدراسة وفي التعليم غير الإلزامي قراءة حرّة تسعى إلى إكساب القارئ القدراتِ والمعارفَ اللاّزمة لتطوير ذاته بشكل مستمرّ، ومن هنا تبرز أهميّة إتقان مهارات القراءة واكتساب أدواتها ليستمر التّعلم مدى الحياة، ومن أهم هذه الأدوات علم اللسان الذي

---

(١) مذكرات قارئ: ٢٦.

(٢) مذكرات قارئ:٥١.

(٣) مذكرات قارئ: ٢٩-٣١.

(٤) القراءة المثمرة مفاهيم وآليات: ٨.

عرّفه ابن خلدون بقوله: "أركانه أربعة وهي اللّغة(المعجم) والنّحو والبيان (البلاغة) والأدب، ومعرفتها ضروريّة على أهل الشّريعة... وتتفاوت في التأّكيد بتفاوت مراتبها في التَّوْفِيةِ بمقصود الكلام، حسبما يتبيَّن في الكلام عليها فنّا فنّا، والذي يتحصّل أنَّ الأهمَّ المُقدَّم منها: النّحو، إذ به تتبيَّن أصولُ المقاصد بالدّلالة فيُعرف الفاعلُ من المفعول، والمبتدأُ من الخبر، ولولاه لجُهل أصلُ الإفادة "(١).

ويرى ابن خلدون أن سرَّ تقديم النحو على اللّغة راجعٌ إلى ما لحق الإعراب من تغيير إذ يقول: "وكان من حقّ علم اللّغة التّقدّم لولا أنّ أكثر الأوضاع باقية في موضوعاتها لم تتغيّر، بخلاف الإعراب الدّالّ على الإسناد والمسند والمسند إليه، فإنّه تغير بالجملة ولم يبق له أثر؛ فلذلك كان علم النّحو أهمَّ من اللّغة إذ في جهله الإخلالُ بالتّفاهم جملة "(٢).

فالنحو سياج يحمي المعنى من فوضى تحريف الكلام عن مواضعه؛ لأن فهم الكلام عن طريق الشرح أو التأويل له خصوصيته العلمية والموضوعية، ولا يمكن أن تتعارض مع المعنى اللغوي للنص الذي لا بد من الانطلاق منه نحو إبداع معان تتشعب عنه وتُعضّده.

٢. التحليل النحوي والفهم القرائي (أو تحصيل المعنى):

١.٢. التحليلُ النحويُّ في رسالة سيبويهِ وعلاقتُه بتحصيل المعنى:

ارتبط النحو العربي بالكشف عن معنى النص أو الجملة منذ مراحل تجريد القواعد وتحليلها؛ إذ ضمّن سيبويهِ رسالتَه التي قدّم بها للكتاب سبعةَ أبواب وهي:

١) هذا باب علم الكَلِم من العربية.
٢) هذا باب مجاري أواخر الكلم من العربية.
٣) هذا باب المسند والمسند إليه.
٤) هذا باب اللّفظ للمعاني.

(١) المقدمة: ٥٥٤.

(٢) المقدمة: ٥٥٤.

٥) هذا باب ما يكون في اللّفظ من الأعراض.
٦) هذا باب الاستقامة من الكلام والإحالة.
٧) هذا باب ما يحتمل الشعر[١].

شملت هذه الأبواب السبعة الأصول العلمية للنظرية النحوية العربية، وعرضت لـ" أساس الكلمة ومجراها وعلاقاتها، وضوابط اللفظ بالمعنى فيها، وتحرُّك المقصد وارتباطه بهذا كلّه"[٢]، موظفة المكوِّنَ الصَّرفيَّ والتّركيبيَّ والدّلاليَّ مع مراعاة السياق لتأكيد العلاقة المتينة بين النحو وتحصيل المعنى، وهذا ما سنحاول استجلاءه انطلاقا من الباب السادس إذ يقول سيبويهِ: "هذا باب الاستقامة من الكلام والإحالة، فمنه مستقيم حسنٌ، ومحال، ومستقيم كذب، ومستقيم قبيح، وما هو محال كذب"[٣].

الكلام المستقيم: لم يعرفه سيبويه واكتفى بعرض أقسامه وهي:

-المستقيم الحسن: استغنى عن تعريفه بالتّمثيل له بمثالين:

أ) أتيتُكَ أمْسِ.

ب) وسآتيك غدًا.

في العبارتين لم يحدث تصادم بين الوظائف النحوية في علاقتها مع دلالة المفردات التي شغلتها، فالفاعل وهو المتكلم قادر على الإتيان المعبَّر عنه بصيغة الماضي: "أتى"، وهو مُمكنُ الوقوع على المفعول به " كاف الخطاب"، وظرف الزّمان "أمس" تتناسب دلالته مع مُضِيّ الفعل، ووضع كل عنصر من عناصر الجملة الوضع الذي يقتضيه نظام اللغة.

(١) الكتاب:١/١٢-٣٢.
(٢) الوظيفية وتحولات البنية في كتاب سيبويه: ٤٨٢.
(٣) الكتاب: ١/٢٥.

- **المستقيم القبيح**: عرّفه سيبويهِ بقوله:" وأما المستقيم القبيح فأنْ تضع اللفظ في غير موضعه"[1]، ومثّل له بمثالين أيضا:

ج) قد زيدا رأيتُ.

د) كي زيدٌ يأتيك.

في المثالين أيضا لم يحدث تصادم بين الوظائف النحوية في علاقتها مع دلالة المفردات التي شغلتها، فالرُّؤية ممكنة للمتكلم وممكنة الوقوع على زيد، والإتيان ممكن من زيد، وهو ممكن الوقوع على المخاطب "كاف الخطاب"، غير أن بعض مكونات الجملتين لم توضع الموضع الصحيح الذي يقتضيه نظام اللغة، **إذ** لا تقبل" كي" و"قد" أن يليهما الاسم، وهذا ما عبَّر عنه أبو حيّان الأندلسي بقوله:" والفصل بالمعمول بين قد والفعل قبيح نحو: قد زيدًا رأيت، قال سيبويه: وهو مستقيم قبيح: يعني أنه مستقيم في المعنى قبيح في التركيب"[2]، فالخلل الذي اعترى التركيب النحوي، لم يسبب فساد المعنى، فوصف الكلام بالمستقيم القبيح.

- **المستقيم الكذب**:

هـ): حَمَلتُ الجبلَ

و): شربت ماء البحر

الجملتان ليستا من المحال؛ لأنه لا تناقض بين عناصرهما- كما سنرى لاحقا[3]، ولهما معنى نستطيع الحكم عليه بالصدق والكذب، وسيبويه حكم على جملة (حملت الجبل) بأنها من المستقيم الكذب؛ لأنه ينظر إلى كلمة «الجبل» في مدلولها الأوّلي أي معناها الحقيقي، إذ من

---

(١) الكتاب: ٢٦/١.

(٢) ارتشاف الضرب من لسان العرب: ٥/ ٢٣٦٤.

(٣) ينظر تعريف الكلام المحال، وقد أحسن سيبويه صنعا حين عرف الكلام المحال مباشرة بعد المستقيم الحسن، ليسهل معرفة المستقيم الكذب.

المحتمل في سياق خاصّ أن يكون المقصود بها معنى مجازيا، كأن نُشبِّه شيئا ثقيلا بالجبل في صعوبة النهوض به، ويكون وجه الشبه المشقة والعناء، وحينئذ تكون العلاقة بين الفعل (حمل) والمفعول (الجبل) ممكنةً لا على سبيل الحقيقة؛ بل على سبيل المجاز، وتصبح الجملة من الكلام المستقيم الحسن.

فسيبويه لم يتحدث هنا عن كسر قانون اختيار المفردات؛ وبالتّالي انتقال الكلام من الحقيقة إلى المجاز؛ ولهذا فإن نظريّته عن (المعنى النّحويّ الدّلاليّ) تكتمل جوانبها إذا ضممنا لهذا النص السالف ما يقوله سيبويهِ نفسُه عما يُسمّيه اتساعَ الكلام، وهو مصطلح يتردّد كثيرا في الكتاب ويمثّل له سيبويه بأمثلة مختلفة يُفهم منها أنّ هذا المصطلح له مدلول واسع"[1].

ويمكن القول إن سيبويه قسّم الكلام المفيد إلى مستقيم حسن وهو ما يقابل مستوى الحقيقة اللغوية، ومستقيم كذب، وهو ما يقابل مستوى المجاز اللغوي أو الاتّساع كما اصطلح على ذلك في كتابه.

الكلام المحال: ويشمل:

- المحال:

عرّفه سيبويه بقوله: "وأما المحال فأن تنقض أول كلامك بآخره"[2]، ومثل له بمثالين:

ز) أتيتك غدًا

ح) وسآتيك أمس.

---

(١) النحو والدلالة، مدخل لدراسة المعنى النحوي-الدلالي:٨٦.

(٢) الكتاب: ٢٥/١.

وحدَّه أبو الحسن الأخفش بقوله" وأما المحال فهو ما لا يصح له معنى، ولا يجوز أن تقول فيه صدق ولا كذب؛ لأنه ليس له معنى، ألا ترى أنك إذا قلت: أتيتك غدا لم يكن للكلام معنى فيه صدق ولا كذب"(١).

الإحالة في المثالين السابقين ناتجة عن نقض آخر الكلام لأوّله، حيث اختير ظرفُ الزمان وهو "غدا" الدالّ على المستقبل مع الفعل "أتى": المفيد للماضي وتحقّق الفعل، وعكس ذلك يقال في سوف آتيك أمسِ، إذ يفيد الفعل المستقبلَ، بينما يدلّ الظرف على الماضي.

فأمثلة سيبويه تؤكّد أن النّظام النحويَّ ليس "نظاما معدّا للكلمات الهرائية أو للفراغ؛ ولكنه معدّ لأن تتحقق في علاقاته المفردات الملائمة بدلالاتها الأوّليّة التي تتفاعل مع الوظائف النّحوية تفاعلا يكسبها معناها المناسب ويتحقّق به المعنى النحويُّ الدّلاليّ"(٢)؛ ولذلك كان انتقاء المفردات المناسبة لا يقل أهمية عن مراعاة القواعد التركيبية.

والحكم على جملة "أتيتك غدا" بالإحالة يؤكد أن سيبويه قد عوّل على المعنى "بأنواعه المختلفة، فجعله موجها الدرس النحوي، وفيصلا في الحكم على التراكيب، ولم يقف في دراسته النحو العربي عند حدود الإعراب وتحديد المعاني النحوية فحسب"(٣)، فمن غير المستساغ إعراب الجملة لأنها محالة أصلا.

وتمييز سيبويه بين المستقيم الكذب والمحال يجعلنا نستنتج "أن كسر قانون اختيار المفردات على ضربين، أولهما: تكون الجملة معه صحيحة نحويّا ودلالياّ، وينتقل مستوى الكلام من الحقيقة إلى المجاز، وثانيهما: لا تكون الجملة معه صحيحة دلاليا ومن هنا لا تصحُّ نحويّا، حيث

---

(١) الهامش رقم ١ من كتاب سيبويه:١/٢٦.

(٢) النحو والدلالة: ٨٥.

(٣) نظرية المعنى في كتاب سيبويه: ٢٦٤.

إن الصّحّة النحوية ليست مجرّدة، أو تتمّ في فراغ - وتخرج عن أن تكون ذات دلالة مفيدة أصلا"[١]

- **المحال الكذب**: ومثّل له سيبويه بقوله:

ط) سوف أشربُ ماءَ البحرِ أمسِ.

هذا النوع من الكلام جمع بين مفهومي (الكذب) والمحال أي "بين المجاز كما في النموذجين (هـ) و (و) والنقض الذي يؤدي إلى الإحالة كما في المثالين: (ز) و (ح).

وتحليل أمثلة سيبويه هذه يؤكد أن للتحليل النحوي عناصرَ رئيسة نقارب بها المقروء.

٢.٢. عناصر التحليل النحوي (أنواع المعنى)

بعد قراءة نصوص سيبويه وتأمُّلِها، تتَّضح العناصر التي اعتمدها في تحليل التعابير العربية وهي: **المفردات أو المعنى المعجمي، والصيغ الصرفية والنحوية أو المعنى النحوي** الوظيفي، **ثم السياق اللغوي** الذي يسمح بانتقاء معنى معيّن دون غيره على مستوى المفردات أو التراكيب، ويُوضِّح العلاقة بين هذه العناصر من حيث الحقيقةُ والمجازُ، "وذلك أنّه لو اخْتِيرت المفردات دون كسر للسّمات الانتقائيّة لَكان معنى الكلام على جهة الحقيقة، أمّا إذا كُسر قانون اختيار السِّمات الانتقائيَّة بين المفردات، فجاءت لا تآلف بينها في الواقع - انتقل الكلام إلى مستوى المجاز[٢].

وهذا النوع من تحليل التراكيب يصطلح عليه التحليل النحوي، وهو"المدخل الأهم ليس لفهم الشعر فقط أو القرآن الكريم فحسب؛ بل إنما هو المدخل الأهم لفهم كل كلام مصقول

(١) النحو والدلالة: ٨٥.

(٢) النحو والإبداع: رؤية نصية لتأويل الشعر العربي القديم:٦٣-٦٤.

ابتداء من المعلقات، وانتهاء بآخر كلام يدور به آخر لسان ناطق بهذه العربية الشريفة"[١]، وهو مصطلح حديث العهد وإن كان مفهومه حاضرا عند القدامى"[٢]، يدرس عناصر النظام التركيبي ويكشف عن بنيتها الصرفية وعلاقاتها الإعرابية، حيث التفاعل بين المعنى المعجمي والوظيفي والسياق.

١.٢.٢ المعنى المعجمي:

يقصد به معنى الكلمة الوارد في المعاجم، وأحيانا قد تحمل الكلمة معاني متعددة، ويكون السّياق حاسما في انتقاء معنى واستبعاد آخر، والمعنى المعجميُّ عنصر رئيس في أي تركيب أو تعليق في الكلام، فلا نظم ولا ترتيب دون تحصيله، يقول الجرجاني: "ليس الغرض بنظم الكلم، أن توالت ألفاظها في النطق بل أن **تناسقت دلالتها**، وتلاقت معانيها، على الوجه الذي اقتضاه العقل، وكيف يتصور أن يقصد به إلى توال في النّطق، بعد أن ثبت أنّه نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض وأنه نظير الصّياغة والتّحبير والتفويف والنّقش"[٣]، ويضيف "... لا يتصور أن تعرف لِلفظ موضعا، من غير أن تعرف معناه، ولا أن تتوخى في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيبا ونظما، وأنك تتوخّى الترتيب في المعاني وتعمل الفكر هناك، فإذا تم لك ذلك أتبعتها الألفاظ وقفَوْت بها آثارها"[٤]، وقد وضّح سيبويهِ كيف يمكن لدلالة اللفظ المعجمية أن تؤثر في تعدّي الفعل إلى مفعولين أو اكتفائه بمفعول واحد، وممّا مثّل به فعل "دعا" الذي يرد بمعنى "سمّى" فيتعدى إلى مفعولين، بينما يكتفي الدال على الدعاء بمفعول واحد؛ إذ يقول: "ودعوته زيدًا إذا أردت دعوته التي تجري مجرى سمّيته، وإن عنيت الدعاء إلى أمر لم يجاوز مفعولا واحدًا"[٥].

(١) أصول التحليل النحوي لآيات القرآن الكريم: الاحتياط من تفكيك نظم القرآن نموذجا: ٥٨٨.

(٢) ينظر التحليل النحوي: تعريفه وطبيعه:٣٤٢.

(٣) دلائل الإعجاز: ٤٩-٥٠.

(٤) دلائل الإعجاز: ٥٣-٥٤.

(٥) الكتاب:٣٧/١.

وهذا ابن هشام يؤكد أن أول واجب على المعرب: "أن يفهم معنى ما يعربه مفردا أو مركّبا ولهذا لا يجوز إعراب فواتح السور على القول بأنها من المتشابه الذي استأثر الله تعالى بعلمه"[١]، وقد مثّل ببيت المُرَقَّش الأكبر [من السريع]

لا يُبْعِدِ الله التلَبُّبَ والـ غاراتِ إذ قال الخَمِيسُ نَعَمْ

حيث أعرب أحد الشيوخ كلمة (نعم) حرف جواب، فأضاع موطن الشاهد، والصّواب أن (نعم) هنا يقصد بها الإبل وهي موطن الشاهد، وتعرب خبرا لمبتدأ محذوف، والتلبب: لبس السلاح، والخميس: الجيش.

٢,٢,٢ المعنى الوظيفي وتفاعله مع المعجم والسياق:

يرتبط المعنى الوظيفي ارتباطا قويا بظاهرة الإعراب في اللغة العربية، وتدل عليه الحركات، وهو المقصود بالمعاني في قول أبي القاسم الزجاجي:" إن الأسماء لما كانت تعتورها المعاني، فتكون فاعلة ومفعولة، ومضافة، ومضافًا إليها، ولم تكن في صورها وأبنيّتها أدلة على هذه المعاني؛ بل كانت مشتركة، جُعلت حركات الإعراب فيها تُنبئ عن هذه المعاني"[٢].

والكلمة تكتسب معناها الوظيفي حسب موقعها في الجملة ووضعها في علاقة مخصوصة مع بقية الكلمات بتفاعل مع المعنى المعجمي للمفردات "والتلاحمُ بين المفردات ووظائفها النحوية في الجملة تفاعلٌ عقلي صوتي في وقت واحد، وبعبارة أخرى، هو تفاعل دلاليّ نحويّ معا، لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، لأنّ المفردات من غير نظام نحويّ يحكمها ويربط ما بينها، لا يتأتى لها اجتماع إلا في التنظيم المعجميّ فحسب... والنّظام النحويُّ من غير مفردات - تقوم به وتُحقّقُ وجودَه العقلي- وعاء فارغ ولا يقوم إلا في عقول أبناء اللّغة، ولا يجد سبيلا لتحققه إلّا في الجمل التي ينطق بها أبناء اللغة أو يكتبونها، وبينهم اتّفاق جماعي عليها"[٣]،

---

(١) مغني اللبيب عن كتب الأعاريب: ٦٨٤.

(٢) الإيضاح في علل النحو:٦٩.

(٣) النحو والدلالة: ١٦٢.

وتحديد المعنى بتفاعل النّظامين المعجميّ والنحويّ لا يتمّ دون مراعاة للسياق أي القرائن المقاليّة والمقاميّة التي تحدد أغراض الكلام ومقاصده؛ لأنّ مَن لم يفقه ملابسات الكلام وسياق إنتاجه، يصعب عليه إدراك معانيه؛ "والاختيار بين جداول المفردات، أو مجموعاتها المصنّفة في العقل الإنسانيّ تصنيفا دلاليّا مُعيّنا، وجداول النظام النّحويّ أو مجموعاته بتنوعها المحدود المحصور، هو الذي ينتج جملا صحيحة نحويّا ودلاليا"[١]، فإذا كان الاختيار يحترم السمات الانتقائية لكل مفردة حصّلنا المعنى الحقيقي، وإذا كُسرت قواعد السّمات الانتقائية انتقلنا إلى التعبير المجازي وهو ما عبّر عنه سيبويه بالاتّساع؛ وبذلك يتّضح أن المجاز من صميم النظرية النحوية، غير أن أكثر النحاة لم يولوه اهتماما، واقتصروا على دراسة الجانب التجريدي للغة (القواعد)، وعدّوا بَيان المجاز من اختصاص البلاغيين.

والملاحظ أن المؤلّفات النّحويّة الأولى الأصيلة كالكتاب لسيبويه قد جمعت بين القاعدة والتّقعيد (طرق صياغة القواعد)، فضمت المعاني المعجمية والنحوية الدلالية مع مراعاة السياق؛ بينما اكتفت مؤلّفات متأخري النّحاة- كألفيّة ابن مالك على قيمتها العلميّة والتّعليميّة- بعرض القاعدة النّحويّة، ولا يمكنها أن تذكر المعاني المعجمية والمعاني الدلالية لأن القاعدة تجريد لاستعمال، والتجريد معناه الوصول إلى ما يجمع مختلف النّظائر في استعمالات متعدّدة، فاعتُقِد خطأً أن وظيفة النحو العربي تقتصر على دراسة أواخر الكلمات؛ بل إن فقه الحركة الإعرابية عنصر رئيس في فهم الخطاب، وفيما يأتي توضيح لذلك:

ك) قال الله تعالى: ﴿وَإِذَا قِيلَ لَهُم مَّاذَا أَنزَلَ رَبُّكُمْ ۙ قَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ﴾[٢].

ل) وقال أيضا: ﴿وَقِيلَ لِلَّذِينَ اتَّقَوْا مَاذَا أَنزَلَ رَبُّكُمْ ۚ قَالُوا خَيْرًا﴾[٣].

ففي الآيتين الكريمتين سؤال بصيغة واحدة وهو: ﴿ مَاذَا أَنزَلَ رَبُّكُمْ﴾ موجه مرة إلى الذين لا يؤمنون بالآخرة، ومرة أخرى إلى الذين اتّقوا، لكنّ الحركة الإعرابيّة في الجواب تختلف،

(١) النحو والدلالة: ١٦٣.

(٢) سورة النحل: ١٦/ ٢٤.

(٣) سورة النحل: ١٦/ ٣٠.

فالمتقون أجابوا﴿خيرا﴾ وقد نصبت الكلمة؛ لأنها مفعول به لفعل محذوف إذ التقدير "أنزل ربنا خيرا" أما المنكرون لإنزال الوحي فكأنهم قالوا لم ينزل الله شيئا هي مجرد أساطير الأولين، فرفعوا كلمة أساطير لأنها خبر لمبتدأ محذوف.

وقد رصد أبو القاسم الزجاجي ثلاث مهارات رئيسة تستفاد من تعلم علم النحو وهي: التكلم بكلام العرب، والقراءة الصحيحة لكتاب الله عز وجل وسنة رسوله عليه الصلاة والسلام والإبداع الشعري(١)، ولا شك أن التحليل النحوي سيكون له أثر كبير في تذليل الصعوبات القرائية للإبداع الشعري وفك غموضه وتحصيل الفهم القرائي، وذاك ما سنحاول توضيحه بتطبيقات على قصيدة لغة القرآن للشاعر الإماراتي أبي شهاب حمد بن خليفة.

٣. ملامح من التحليل النحوي وتذليل الصعوبات القرائية لقصيدة: (لغة القرآن) لأبي شهاب حمد بن خليفة.

يقول الشاعر:

لُغَـةَ الْقُـرْآنِ يا شَـمْسَ الْهُدَى ... صَانَكِ الرَّحْمَنُ مِنْ كَيْدِ الْعِدَى

هَـلْ عَـلَى وَجْهِ الثَّرَى مِنْ لُغَةٍ ... أَحْدَثَتْ فِي مَسْمَعِ الدَّهْرِ

مِثْلَمَا أَحْدَثْتِهِ فِي عَالَمٍ ... عَنْكِ لَا يَعْلَمُ شَيْئًا أَبَدًا

فَتَعَـاطَـاكِ فَأَمْسَى عالِمًا ... بِـكِ أَفْـتَى وَتَـغَـنَّى وَحَـدَا

بِكِ نَحْنُ الْأُمَّةُ الْمُثْلَى الَّتِي ... تُوجِزُ الْقَوْلَ وَتُزْجِي الْجَيِّدَا

بَيْنَ طَيَّاتِكِ أَغْلَى جَوْهَرٍ ... غَرَّدَ الشَّادِي بِهَا وَانْتَضَدَا

نَحْنُ عَلَّمْنَا بِكِ النَّاسَ الْهُدَى ... وَبِكِ اخْتَرْنَا الْبَيَانَ الْمُفْرَدَا

وَزَرَعْـنَـا بِـكِ مَـجْدًا خالِدًا ... يَتَحَدَّى الشَّامِخَاتِ الْخُلَّدَا

(١) ينظر الإيضاح في علل النحو: باب ذكر الفائدة في تعلم النحو:٩٥.

لُغَـةٌ قَـدْ أَنْـزَلَ اللهُ بِـهَا بَـيِّـنَـاتٍ مِـنْ لَدُنْـهُ وَهُـدَى
وَالْقَـرِيـضُ الْعَـذْبُ لَوْلَاهَـا نَغَّـمَ الْمُدْلِجُ بِاللَّيْلِ الْحُدَا
كُنْـتُ أَخْشَى مِنْ شَبَا وَعَلَيْهَا الْيَوْمَ لَا أَخْشَى الْعِدَى
إِنَّـمَـا أَخشَى شَبَـا جُهَّـالِهَا مَنْ رَعَى الْغَيَّ وَخَلَّى الْمُرْشِدَا
هَذِهِ الْفُصْحَى الَّتِي نَشْدُو وَنُـحَيِّي مَنْ بِشَجْوَاهَا شَدَا
هِيَ رُوحُ الْعُـرْبِ مَنْ حَـفِـظَ الرُّوحَ بِهَا وَالْجَسَدَا

١.٣ التعريف بصاحب النص:

شاعر إماراتي من مواليد عام ١٩٣٦م، اهتم بتعلم النحو والفقه، وبحفظ الشعر وقراءته في المجالس، ثم خاض غمار نظمه في سن مبكّرة، فبرع في القصيدة العمودية في الشعرين النبطي ولفصيح، كما اعتنى بتاريخ دولة الامارات العربية المتحدة وبتوثيق تراثها، تقلّد مناصب هامّة إذ كان مديرا لمكتب وزارة الإعلام في الإمارات الشمالية بين ١٩٧٢م و١٩٧٦م، كما عين وزيرا مفوضا بوزارة الخارجية عام ١٩٧٨م، توفي سنة ٢٠٠٢م.

له العديد من القصائد التي تفاعلت مع ظروف الأمّة العربية الإسلامية منها "أثر النكسة ١٩٦٧"و"رثاء جمال عبد الناصر"، ومن قصائده الدينية: "سبحانك" و"هو الدّين"، ومن شعره حول العروبة والعربية: "إن العروبة بالإسلام عِزّتها"، "لبّيْك يا منقذ الفصحى" ثم "لغة القرآن".

٢.٣ المقطع الأول (الأبيات: ١-٨):

اعتمدت أسلوب الالتفات مؤشرا في تقسيم النص إلى مقطعين: يستولي على الأوّل منهما ضمير المخاطب(١٠مرات)، وينوب عنه ضمير الغائب (١٠) في المقطع الثاني وكلاهما محيل على اللغة العربية موضوع القصيدة، وهذا التقطيع فقط عمل إجرائي لتسهيل القراءة وإلا فالنص كل متداخل العناصر يصعب فصل بعضه عن بعض.

المعنى المعجمي:

-الكيد: مضرة الغير خفية، الحيلة السيئة، الخدعة والمكر.

- الحداء: سَوْقُ الإِبِل والغِناء لها لحثها على السير.

- الشادي: الْمُغنِّي.

- الجوهر من الأحجار: النفيس الذي تُتَّخذ منه الفصُوص ونحوها.

الصيغ الصرفية والنحوية وحروف المعاني:

- العنوان:" **لغة القرآن**" مركب إضافي تكوّن من **نكرة** "**لغة**" **أضيفت إلى معرف** ب "أل" **فاكتسبت تعريفا**، و"لغة" خبر لمبتدأ محذوف تقديره: **هذه لغةُ** القرآن.

- يستولي **ضمير المخاطب على ذروة القصيدة** بالفقرة الأولى(١٠مرات)، ويليه في التردد **ضمير المتكلم الجمع**(٦مرات) مؤكدا علاقة **الترابط القوية** بين **اللغة العربية والأنا** "الجماعية" للشاعر.

- وردت كلمة "لغةَ" ضمن المركب الإضافي "**لغةَ القرآن**" بالبيت الأول في **مستهل الكلام منصوبة**، وسبب ذلك أنها **منادى** (مضاف) **وحرف النداء محذوف**، للدلالة على **قرب اللغة من الشاعر**؛ وكأنه يريد أن يهمس في أذن اللغة دون أن يسمعه أحد، خصوصا أنه يرغب في الدعاء لها بالصون والحفظ من العدى.

- وقع كسر **في قواعد الاختيار** في "شمس الهدى" إذ شبه الشاعر اللغة بالشمس ووجه الشبه بينهما النور والإضاءة، وقيد اللفظ بالإضافة إلى "الهدى" للدّلالة على أن اللّغة العربيّة مصدر الهدى؛ لأنه بوساطتها بلّغ الإسلام الذي أخرج النّاس من الظلمات إلى النّور، وهذا ما أكّده البيتان: السابع والتاسع "علّمنا بك الهدى" و" قد أنزل الله بها بينات من لدنه وهُدى".

- المفردة التي شغلت **وظيفة المنادى** في العبارتين "لغةَ القرآن" " يا شمس الهدى"، ملئت بمادة معجمية **من سماتها الانتقائية الدلالية أنها** (**-حي**)، أي **لا تسمع النداء على جهة الحقيقة**، فيكون الغرض من مناداتها التخصيص والإقبال عليها بالخطاب.

- تحتمل **جملة** "**صانك الرحمن**" **الإخبار والإنشاء**(الدعاء)، ونرجّح المعنى الأخير، إذ **يدعو** الشاعر -من خلالها- اللهَ أن يحفظ العربية، **وقيّد الفعل بالجار والمجرور** "مِن كيد العِدى"؛

لأنّ أكثر ما يخشى الشاعر على العربية كيد الأعداء، وسنرى هل سيظل أعداء العربية هم مصدر الخوف عليها في نهاية القصيدة؟

- قيّد الشاعر جملة "**هل على وجه الثّرى من لغة**" بحرف يوحي بالاستفهام، لكنه خرج عن معناه الحقيقي ليفيد النفي، ف"هل" هنا بمعنى "ما" النافية، وأتى **بمبتدأ نكرة** " لغة" سبق **بحرف جر زائد** يفيد **التأكيد والاستغراق**؛ إذ المعنى لا لغة على وجه الأرض فعلت ما فعلته اللغة العربية من صدى في مسمع الدهر؛ إذ حوّلت مكتسبها إلى عالم جديد في المجالات الدينيّة والأدبيّة والاجتماعيّة: "أفتى" و"تغنّى" و"حدا"، وقد أسند **اسم المكان "مسمع" إلى الدهر**، للدّلالة على مدى **تأثره** بصدى اللغة العربية.

- **تتابعت الأفعال الماضية**: (أحدثتِ، فتعاطاكِ، فأمسى عالما، بكِ أفتى وتغنّى وشدا)، لتصل إلى نتيجة سريعة تظهر أثر العربية على مكتسبيها، وعطف بين "أمسى" و"تعاطى" بحرف العطف **الفاء** الذي يدل أصلا على **الترتيب مع التعقيب**، وقد **يفيد السببية** إذا كان **المعطوف جملة** كما هو الشأن هنا "لا يعلم شيئا... فتعاطاك فأمسى عالما"، فتعاطي اللغة كان سببا في أن يصبح مكتسبها عالما يفتي ويغنّي ويحدو بعد أن كان لا يعلم شيئا.

- **تكرر الجار والمجرور "بك" أو "بها"** في النص (٧مرات)، والضميران **يحيلان على اللغة العربية**، وإذا علمنا أن **الباء** من معانيها **الإلصاق والاستعانة**، اكتشفنا كيف كانت اللغة العربية **أداة رئيسة في عدد من الأفعال** الصادرة عن الأنا الجماعية للشاعر، وممّا يؤكد ذلك لجوؤه إلى ظاهرة **التقديم**، وفي هذا يقول **سيبويه**:" كأنّهم إنَّما يقدّمون الذي بيانه أهم لهم وهم ببيانه أغنى، وإن كانا جميعًا يُهِمّانِهم ويَعْنِيانهم"[1]، **وقد قدّم** الشاعر الجار والمجرور **تارة** على فعله أو متعلقه: "**بك** أفتى وتغنى وحدا" "**بك** نحن الأمة الفضلى"، وتارة أخرى على معمول الفعل:" نحن علّمنا **بك** الناس الهدى"، "وزرعنا **بك** مجدا خالدا"، **ليؤكد أن أفضلية الأمة**، وبلاغتها وأدبها ودعوتها الناس وبيانها ومجدها الخالد يعود فيه **الفضل إلى لغة القرآن**.

- اسم التفضيل "المثلى" في عبارة "**نحن الأمة المثلى**" رغم أنه يعرب **نعتا** فهو **عنصر رئيس** في التركيب **لا يمكن الاستغناء عنه**، "فرُب اسم **لا يحسن** عليه عندهم **السكوت** حتى

(١) سيبويه، الكتاب: ١/٣٤.

يصفوه، وحتى يصير وصفُه عندهم كأنه به يتم الاسم"[١]، و قد اختار الشاعر **الجملة الاسمية** لتأكيد **ثبوت الخبر للمسند إليه**، كما فضّل **تعريف المسند** الدّال على "**قصر المسند** على المسند إليه **لقصد المبالغة**"[٢]، فالشاعر يحصر صفة "الأمّة المُثلى" في العرب، **والغرض** الدّلالة على **الحصر والمبالغة التي يقتضيها الفخر** بالذات الجماعية؛ لأنّه في صورة التّنكير نستطيع أن نعطف فتقول: نحن أمة مثلى وأنتم، ولا يجوز ذلك مع التعريف، فلا يستساغ نحن الأمة المثلى وأنتم، كما يمكن الإتيان **بضمير الفصل** فيقال: نحن **هم** الأمة المثلى[٣].

- " نحن الأمة المثلى **التي توجز القول وتزجي الجيدا** ": يعرب الاسم الموصول نعتا، لكن لم يتم به المعنى وهذا المقصود بالشبه الافتقاري للحرف، فهو يحتاج إلى صلة الموصول التي تكسبه معناه ودلاته، ولا يكون لها محل من الإعراب لأنها لا تؤول إلى مفرد إلا مع الموصول، فتقدير الجملة نحن الأمة المثلى الموجزة القول والمزجية الجيّد، وقد اعتمد **الوصف أفعالا مضارعة** للدلالة على **تكررها وتجددها**، فهي سمة مميزة للأمة **في الماضي والحاضر والمستقل**.

- شبه الجملة من الظرف "**بين طياتك أغلى جوهر**": متعلق بمحذوف خبر مقدم، أغلى: اسم تفضيل وهي مبتدأ مؤخر مرفوع، وعلامة رفعه الضمة المقدرة على الألف للتعذر، والغرض من تقديم الخبر هو الحصر، فأغلى الدرر أي الألفاظ العذبة النفيسة إنما تحتويها اللغة العربية، وفي البيت تناص مع قول أحمد شوقي:

أَنا البحرُ في أحشائِهِ الدرُّ كَامِنٌ   فَهَلْ سَأَلُوا الغَوَّاصَ عَنْ صَدَفَاتي

- وقع كسر لقواعد الاختيار في عبارة "**وزرعنا بك مجدا خالدا**" لأن فعل "زرع" يتطلب مفعولا قابلا للزرع كالحبوب، وهو ما لا يتحقق في المجد، وبذلك دخلت المفردة في علاقات نحويّة مع مفردات لا تقبل ذلك في الواقع، وانتقل المعنى من الحقيقة إلى المجاز، وكأنّ المجد نما وتكاثر فتثبّت وترسّخ في الأمة العربية كما تثبت النّبتة وتنمو في الأرض وتمتدّ جذورها، **وقد**

---

(١) سيبويه، الكتاب: ١٠٦/٢.

(٢) خصائص التراكيب: دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني:٣٠٣.

(٣) ينظر دلائل الإعجاز:١٧٨/١، وهو يميز بين "زيد منطلق" و"زيد المنطلق".

وصف هذا المجد ب"خالدا" وهو في الأصل **اسم فاعل**، لكن المادة المعجمية التي ملئت بها الصيغة جعلت منه صفة مشبهة دالة على الثبوت، فصار يصعب نقله من مكانه كما يتعذر زحزحة الجبال التي أمكنه تحدّيها، وقد استغنى الشاعر عن الجبال وعوضها ب "**الشامخات**"، حيث حذف الموصوف و" أقيمت صفته مقامه، لكونها صالحة لمباشرة ما كان المنعوت مباشره"[(1)]، وقد جاءت لصفة على صيغة جمع تأنيث؛ لأن **الموصوف جمع لغير العاقل**؛ لذا جاز نعته بجمع التكسير أيضا" خُلَّد" ومفرده: خالد.

- **بالنص مجموعة** من **صيغ الصفة المشبهة** سواء منها ما كان أصله **اسم فاعل** "عالم، شاد، خالد، شامخات، خلد" أو **اسم مفعول**" المفرد"، أو من **الثلاثي** الذي **ليس على وزن فاعل** "جيد"، وكذا صيغ **التفضيل**" المثلى، أغلى، والغرض منها تأكيد **أفضلية الأمة المرتبطة باللغة العربية**

٢.٣: المقطع الثاني:(٩-١٤).

المعجم:

- شَجاهُ الغِناءُ: إذا هَيَّج أَحزانَه وشَوَّقَه وقيل شَجَانِي: طَرَّبَني وهَيَّجَني.
- شبا: شَباةُ كلِّ شيء: حَدُّ طَرَفِهِ؛ شَبَاة السَّيف. وشَباة العَقْرَب: إبْرَتها.
- الغي: الضلال وهو ضد الرشد والهداية.

الصيغ الصرفية والنحوية وحروف المعاني:

- إن الضمير المحيل على اللغة العربية محور القصيدة، في هذا المقطع هو ضمير الغائب" بها"،" لولاها"، "أعدائها"، "وعليها"،"جهالها"، "نشدو بها"، "بشجواها"، "هي روح العرب"، "يحفظها"، "بها".

- استهل المقطع بخبر لمبتدأ محذوف" **لغة قد أنزل الله بها بينات من لدنه وهدى**"، إذ التقدير هذه أو هي لغةٌ، وقد وصفت اللغة بجملة فعلية، " سبق فعلها" أُنزِل" بحرف "قد" ليفيد

(١) شرح التصريح على التوضيح (التصريح بمضمون التوضيح في النحو): ١٢٧/٢.

التحقق من وقوع الفعل، ومفعوله "بينات" عطف عليه اسم "هدى"، وكلها نكرات، للدلالة على التعظيم؛ لأن الشاعر يعني "لغة" و"بينات" و"هدى" ليست كاللغات والبينات و"الهدى" التي يعرفها الناس، بل هي جنس من نوع آخر بلغت مبلغا لا يحاط به.

- يتردد الاسم" **مَن**" في هذا المقطع ثلاث مرات، وهو كما نعلم يحتمل أن يكون **موصولا أواسم استفهام أو شرط**: ودلالته على الموصولية واضحة في البيتين الثاني عشر والثالث عشر "مَن رعى الغي" و" مَن بشجواها شدا" ؛ وهو اسم **موصول مشترك** بعده جملة الصلة، يحمل من المعاني ما لا يمكن التعبير عنه بوسيلة أخرى، إذ يتسع لكثير من أحوال المعرف، عكس الاسم الموصول الخاص: "الذي" "التي" أو الضّمير والعلم التي تدل على فرد معين، فالشاعر يحيّي كل من يشدو بالعربية فلا يحدّد عَلما معيّنا ولا اسْما خاصّا؛ بل يكفي أن يكون عربيَّ اللسان يتغنَّى بالعربية؛ لأنها ليست خاصة بقوم أو عرق مُعيّن.

- في البيت الأخير من القصيدة، و"من يحفظها حفظ" الالتباس بين دلالة الشرط والموصولية واضح، لكن الجانب الإيقاعي[1] يحسم أن فعل: يحفظُها" مرفوع (لأن النص في بحر الرمل: فعلاتن فاعلاتن فعلن)، وبالتالي لا يمكن ل"مَن" أن تكون شرطية بل هي موصولة متضمنة لمعنى الشرط، والمقصود: الذي يحفظ اللغة العربية فإنه يحفظ بها الروحَ: رمزَ الفكرِ والحضارةِ والهوية، والجسدَ رمزَ الاستمرارِ والوجود الطبيعي، وقد **ورد الخبر جملة فعلية فعلها ماض للتأكيد على** حصول الفعل.

- يشير البيت الحادي عشر إلى **التحول** الذي عرفه **موقف الشاعر** بخصوص **القلق على اللغة العربية**، إذ لم يعد يخشى عليها من كيد الأعداء، وصار ذاك من الزمن الماضي، دلّ عليه وجود فعل ناقص "**كنت** أخشى من شبا أعدائها" الذي قيّد الجملة فتحوّلت للدلالة على الماضي، وهذه إمكانية أخرى للتعبير عن الزّمن في اللغة العربيّة، بل صار يحصر الخوف عليها فيمن يجهلون قيمتها "**إنما أخشى شبا جهالها**"، **فاستبدلوا بها لغات أخرى**، وكان فعلهم هذا كمن اشترى الضلالة بالهدى، خصوصا أنها لغة الهدى، وبها أنزل القرآن، وبها بُلِّغ للناس.

---

(١) وبذلك يتأكد ما قلناه سابقا أن دراسة مستويات النص كل عنصر على حدة لا يعني استقلال بعضها عن بعض.

- لجأ الشاعر في **البيتين الأخيرين** إلى عنصرين من **عناصر الإحالة** وهما **اسم الإشارة** "هذه" **والضمير المنفصل**" هي" ليشير إلى لغة القرآن المتحدث عنها منذ بداية القصيدة ؛ بل منذ عنوانها، وليؤكد الانسجام النصي الذي تضافرت صوره الفرعية المتسقة رغم ما يبدو عليها من اختلاف ظاهري، لتخلق صورة كلية عن اللغة العربية الفصحى، وهذا يؤكد أن ما نقوم به من تجزيء للنص إلى وحدات أو إلى مستويات: المعجم، الصيغ الصرفية والنحوية وحروف المعاني إنما هي "محاولة لتعرف هذه الجوانب مُفصّلة، بحيث يعاد جمعها من جديد لتقدّم صورة واضحة كاشفة للنص المدروس"(١).

خاتمة:

هكذا يتّضح أن النّحو العربي لم ينضج ولم يحترق، وهو قادر على تجاوز منطقة "الصواب والخطأ" لينفذ منها إلى البحث في أسرار التراكيب، ممّا يؤكد قدرته على فهم النص وكشف معناه الذي يعد أهم أهداف القراءة، وهذا المعنى الوظيفي الذي يكشف عنه النحو يتضافر مع المعنى المعجمي والسياق ليقدم دلالة النص ومقاصد مؤلفه وبذلك يسهم في تذليل الصعوبات القرائية.

(١) النحو والدلالة: ١٦١.

المصادر والمراجع

التحليل النحوي: تعريفه وطبيعته، محمود الجاسم، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية، العدد: العشرون (١٤٢١/ ٢٠٠١).

ارتشاف الضرب من لسان العرب، أبو حيان الأندلسي، مكتبة الخانجي، القاهرة، (ط١)، ١٤١٨ هـ / ١٩٩٨ م.

أصول التحليل النحوي لآيات القرآن الكريم: الاحتياط من تفكيك نظم القرآن نموذجا، محمد عبد الفتاح الخطيب، مجلة جامعة طيبة للآداب والعلوم الإنسانية، العدد: ١٢، السنة:٦.

الإيضاح في علل النحو، بو القاسم الزجاجي، المحقق: مازن المبارك، دار النفائس، بيروت، لبنان، (ط٥)، ١٤٠٦ هـ /١٩٨٦ م.

التحليل النحوي: أصوله وأدلته، فخر الدين قباوة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ٢٠٠٢م.

التحليل النحوي: تعريفه وطبيعته، محمود الجاسم، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية، العدد: العشرون (١٤٢١/ ٢٠٠١).

خصائص التراكيب: دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، (ط٤) ١٩٩٦م

دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، المحقق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، (ط٣)١٤١٣هـ - ١٩٩٢م.

شرح التصريح على التوضيح (أو التصريح بمضمون التوضيح في النحو)، خالد الأزهري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (ط١) ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م.

القراءة المثمرة: مفاهيم وآليات، عبد الكريم بكار، دار القلم، دمشق؛ الدار الشامية، بيروت، (ط٦)، ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م.

الكتاب، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر سيبويه، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، (ط١) د.ت.

المدخل إلى دراسة البلاغة العربية، أحمد خليل السيد، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، ١٩٦٨م.

مذكرات قارئ، محمد حامد الأحمري، دار الخلود، بيروت، ط١: ٢٠١٤م

معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، (ط٢) ١٩٨٤م.

مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، جمال الدين ابن هشام، المحقق: مازن المبارك / محمد علي حمد الله، الناشر: دار الفك، دمشق، الطبعة السادسة: (ط٦)، ١٩٨٥.

المقدمة، عبد الرحمن ابن خلدون، تحقيق درويش الجويدي، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٥م.

النحو والإبداع: رؤية نصية لتأويل الشعر العربي القديم، محروس بريك، دار النابغة للنشر والتوزيع، مصر، (ط١)،١٤٣٥هـ/٢٠١٤م.

النحو والدلالة: مدخل لدراسة المعنى النحوي، الدلالي، محمد عبد اللطيف حماسة، دار الشروق، (ط١)١٤٢٠م-٢٠٠٠م.

نظرية المعنى في كتاب سيبويه، عماد زاهي ذيب نعامنة، إشراف محمد كاظم جاسم البكاء، (رسالة ماجستير)، جامعة مؤتة، الأردن، ١٩٩٩م.

الوظيفية وتحولات البنية في كتاب سيبويه، دليلة مزوز، حوليات جامعة قالمة للّغات والآداب، العدد: ٢١، ديسمبر ٢٠١٥م.

حقيقة التبادر عند الأصوليين

د. عبد الله عبد المومن

جامعة ابن زهر، المغرب

البريد الإلكتروني: al_ibsar@hotmail.fr

معرف (أوركيد): 0009-0007-9790-8064

بحث أصيل الاستلام:١٨-٣-٢٠٢٣ القبول:٢٥-٤-٢٠٢٣ النشر:٣٠-٤-٢٠٢٣

الملخص:

تُعنَى المباحثة بموضوع "التبادُر" لكثرة وروده عند الأصوليين، وهو مبحث مشترك بين علم اللغة وعلم أصول الفقه، لكنه أخذ طابعا متميزا في دواوين الأصول؛ حيث جعلوه من أدوات الكشف عن الحقائق، وطرق تمييزها، وضبط إطلاقاتها، ومن ثم قالوا: التبادر دليل الحقيقة، والتبادر أمارة الحقيقة، بل لا يوجد التبادر إلا في الحقيقة، ويتأتّى ذلك من منطلق تصورات ذهنية تعتزم السبق إلى الفهم، وتغليب الظن على قضية معينة مرادة، يكون البناء عليها في درك حقيقتها، وابتناء قضايا اللغة على الفطرة مما لا غنى عنه في الإثبات الذهني لكل مداخلها، والقواعد الأصولية قواعد لغوية كما لا يخفى، ومدارها كلية على الفهم والإدراك، وقد قاربت المدارسةُ ضبطَ حقيقة التبادُر عند الأصوليين، في بادرة غير مسبوقة بالبحث والتناول على الظن الغالب، وقام ذلك على ضبط المصطلح من حيثُ اللغةُ والاصطلاح، وعلاقاته ومشتقاته وضمائمه في مساره التوظيفي في علم أصول الفقه، وهو ما أضاف ضوابط مهمة إلى تعريفه وتوصيفه، مع الإلمام بمُوَجِّهات اعتباره، بوصفه معيارا لتبيّن الدلالات في علم الأصول، وكذا العناية بضوابطه بين الإعمال والإهمال، وصور من توظيفاته في أقطاب الأصول المتعددة، وأخيرا نتائج وآثار إعماله فيما يتوصل إليه من الحقائق، والدقائق، والإشارات.

الكلمات المفتاحية:

التبادُر، دليل الحقيقة، أدوات الكشف عن الحقائق، أصول الفقه.

للاستشهاد/ Atif İçin / For Citation: عبد المومن، عبد الله (٢٠٢٣). حقيقة التبادر عند الأصوليين. ضاد مجلة لسانيات العربية وآدابها. مج٤، ع٧، ٦٣- ٩٧ https://www.daadjournal.com/ /

The Truth about Al-Tabadur (Immediacy) for Usul al_Fiqh Scholars

Dr. Abdellah Abdelmoumen
Associate Professor, Ibn zohr university University, Morocco
E-mail: al_ibsar@hotmail.fr
Orcid ID: 0009-0007-9790-8064

Research Article Received: 18.03.2023 Accepted: 25.04.2023 Published: 30.04.2023

Abstract:

The discussion surrounding metaphysics and its relationship to epistemological methods, rules, and tools has its roots in the widespread use of the concept in interdisciplinary fields without a thorough understanding of its deployment, limits, and truth. Metaphysics is often ambiguous or taken for granted as a means of revealing or asserting every deductive research point.

One area that has caught my attention is the question of Al-Tabadur (immediacy) which is commonly cited in the work of purists. While immediacy is a tool used in language studies and jurisprudence, it is particularly significant in purist works, where it is used to reveal truths, determine their characteristics, and identify what governs their use. Purists argue that immediacy is the defining feature of truth and can only be found within it.

This bold statement is based on the a priori assumption that cognitive conceptions are necessary for understanding and a high probability guess on a desired issue when immediacy is deployed to uncover its truth. Since all language issues are instinctive and require cognitive input, purists' rules are linguistic and closely linked to understanding and conception. This means that immediacy has a significant impact on the generation of meaningful utterances and fluency.

Keywords:

Al-Tabadur (Immediacy), evidence of truth, tools to uncover the truth, Fundamentals of Islamic jurisprudence.

تقديم:

لا يوجد التبادُر إلا في الحقيقة، ومن ثم تعنى ماهيته بأدوات الكشف عن الحقائق عند الأصوليين، فهو دليلُ الحقيقة وأمارتها، بما سبيلُه الترابط الاعتباري بين اللفظ والمعنى، فإذا لم ينص عليها، وتعلق الأمر بالاستدلال فليس من علامات الحقيقة إلا تبادر الذهن إلى فهم المعنى والعراء عن القرينة، ولا يترك الائتمام به مجالا منهجيا أو معرفيا في دواوين الأصول إلا واقتحمه من منطلق باعث الفطرة وداعي الطبع، وبتوخي السبق إلى تصور وتَمَثّل ذهني لكل ما يهُم به الأصولي على سبيل الاستكشاف والتحري عند مباشرة الاستقراء والبحث والاستنباط لكل قضية لغوية أصولية إن في الاستدلال بمعانيه المتسعة أو غيره من فصول الأصول، سواء في مبحث الدلالات ألفاظا وصيغا ومعاني ومقاصد، وسواء في الأحكام أو مشمولاتها، وقِراناً بدستور الاجتهاد لتوقف الفهم والاستنباط عليه، كيف والحقيقة أصل في بناء الأحكام؟!.

وابتناء قضايا اللغة على الفطرة مما لا غنى عنه في الإثبات الذهني لكل مداخلها، والقواعد الأصولية قواعد لغوية كما لا يخفى، ومدارها كلية على الفهم والإدراك، ومن شرط الفهم تشوف الذهن إليه، والعقل متقدم على وضع اللغة، والسمع إنما يرد بعد تقررها، ومن ثم كان للتبادر أثرا في توليد المعاني المتماهية مع إطلاقاتها، بما يمكن الجزم معه بضرورة البحث في ماورائيات الحقائق العلمية، ولواحقها المنهجية، وتمثلاتها الذهنية، التي يضفي عليها داعي الطبع والفِطَر السليمة أصالة ورسوخا، والعناية بالماورائيات في مناهج المعرفة طريق إلى إقرار تجذّرها، وتبين مسالك ارتشافها من معينها، وهكذا عُني في كل المعارف بالجمع والتقميش، والاختيار والترجيح، ولم يخل ذلك من رعي وسائط الدرك والفهم.

لذا استدعى الحال مدارسة تلك القضية في بعدها التوسلي إلى درك الحقائق لاسيما اللغوية منها، ولا ريب أن للوسائل رتبة أخفض من المقاصد لذا لم يرق التبادر إلى أعلى من أمارة تقارب غلبة الظن في إدراك الحقيقة، لكن غناءها بما تمليه من ثراء المعارف وتنوع مدارات الإطلاق، يزكي قطعيتها في الدرك، والفهم، والرجحان.

وإنما أصالته فيما يظهر من استقرار النفس على تعين ذلك اللفظ لذلك المعنى الذي تبادر الذهنُ إلى فهمه، ولذا عُدّ من علامات الحقيقة بلا واسطة وبالعراء عن كل قرينة، وهو يكشف الترابط المتين بين مفاهيم الوعي والإدراك وبناء التمثلات الذهنية وسائر ما يدور في فلكها من تصورات تتعاضد لتشكل مجتمعة المحضنة التي تبلور فيها المصطلح من جهة، وطاقات التسمية والدلالة والإحالة والتعبير والإظهار التي تنطوي عليها اللغة بما هي موضوعة أصلا لهذه الوظائف من جهة أخرى، وإنما ينتج ذلك عن التمثل المعقود بين الذهن والخارج، وجريان اللغة والخطاب بين العبارة والذهن.

ولما كان ارتباط علم أصول الفقه أو الفهم بقضايا اللغة العربية إذ عدت الأساس الذي بني عليه، والمنطلق الذي انبثقت منه معارفه، إذ علوم العربية آلة العلوم الشرعية كلها، كان من العسير الفصل بين قضايا الفنين المشتركة، لكن، مما يحسن إيراده أن أردف علماء الأصول إلى علوم العربية واللسان بعض ما عُدّ إضافة مهمة أمتح منه فيما بعد حتى اللغويون، بل اعتنوا ـ كما يصرح الجويني ـ بما أغفله أئمة العربية، كمثل الكلام على الأوامر والنواهي، والعموم والخصوص، وقضايا الاستثناء...، وهو ما عناه السبكي أيضا في ضبطهم المعاني الدقيقة بناء على استقراء خاص زائد على استقراء اللغوي، وأدلة خاصة لا تقتضيها صناعة النحو...[١]، والكلام فيه تفصيل.

والتبادُر عند الأصوليين أمارة الحقيقة، بل كل ما لم يتبادر إلى الفهم عند الإطلاق فهو أبعد عنها، إذ لا يتبادر إلا المعنى الحقيقي الراجح، وقد عنيت في مدارسة "حقيقة التبادر عند الأصوليين" بكشف الحجاب عن مصطلح التبادر، ووسمه بما يناسب مقامه التعريفي والتوظيفي، وكذا الإلمام بموجهات اعتباره، ونتائج وآثار إعماله، علما وإيقانا بعدم اطلاعي القاصر على دراسة قبلية في الباب، إلا ما كان من توظيف المصطلح في دواوين الأصول، ونعته بما يقاربه في مدارك معرفية أخرى وإن تقارب أو تباعد المبنى والمعنى.

(١) البرهان: ١٦٩/١. الإبهاج في شرح المنهاج: ١/ ٧، ٨.

١. حقيقة التبادر وضابطه الموضوعي

١,١. تعريف التبادُر

١,١,١. في اللغة:

التبادُر: التسارع، والتسابق، أصله من بدر إلى الشيء أسرع، وبابه: دخل، وبَادَرَ إليه أيضا، وتَبَادَرَ القوم: تسارعوا، تبادرَ إلي يتبادر، تبادُرًا، فهو مُتبادِر، والمفعول مُتبادَر، وتبادَر النَّاسُ الشَّيءَ: تسارعوا إليه. تبادر إلى الذِّهنِ ونحوِه: ورد فجأة، وخطر في البال لأوّل وهلة.

والقوم الشيء: ابتدَرُوه، وابْتَدَرُوا السلاح: تسارعوا إلى أخذه، وسمي البَدْرُ بدرا لمبادرته الشمس بالطلوع في ليلته كأنه يعجلها المغيب، وفسر "واستبقا الباب"[(١)]: أي تبادر كل واحد منهما إلى الباب[(٢)].

٢.١.١. في الاصطلاح:

قال الزركشي: التَّبَادُرُ في الْأَغْلَبِ لَا يُوجَدُ إلَّا في الْحَقِيقَةِ[(٣)].

وقال ابن أمير الحاج: التبادر دليل الحقيقة[(٤)]، وقال أيضا: والوضع للمتبادر، لأن التبادر أمارة الحقيقة[(٥)].

---

(١) سورة يوسف: ١٢/٢٥.

(٢) لسان العرب (ب د ر): ٢٠٧/١٠، ومختار الصحاح (ب د ر): ٧٣/١، والمعجم الوسيط (ب د ر): ٤٣/١، ومعجم اللغة العربية المعاصرة (ب د ر): ١٧٠/١.

(٣) البحر المحيط: ٥٨٥/١.

(٤) التقرير والتحبير: ٢٤٧/١.

(٥) التقرير والتحبير: ٣٦١/١.

وقيل: علامةُ الحقيقة، قال السيوطي: وأما الاستدلال على الحقيقة فبالعلامات، فمن علامات الحقيقة تبادرُ الذّهن إلى فَهم المعنى، والعَراء عن القرينة[1].

ويبعد هنا الفصل بين الدليل والأمارة بإفادة الأول اليقين وإفادة الثاني الظن الغالب، وفرق الأصوليون بين ما يستفاد منه حكم شرعي على سبيل القطع فسموه دليلا، وما كان على سبيل الظن فهو أمارة، ولكن المشهور عندهم تسمية ما كان على سبيل القطع والظن دليلا، لأمور:

- أن هذا الاصطلاح ليس على إطلاقه، فالمشهور إطلاق لفظ الدليل حتى على ما هو ظني دون مرتبة القطع.
- أنهما يجتمعان في الدلالة على المطلوب.
- أن اصطلاح العرب في استعمالات الدليل لا يفرق بين التقسيمين، فكل ما يؤدي إلى العلم أو الظن فهو دليل[2].

ويمكن الأيلولةُ بعد ما ذكر إلى تعريف "التبادر" بما يأتي:

(معيار ذهني يعتد به اللغوي والأصولي من أجل التحقق بالبيان في مدارك الإطلاق والفهم، ومسالك التعارض والإشكال والوهم)، ويستعمل في موقعين مضافين إلى الذهن أي: ما تبادر إلى الذهن، وما تبادر الذهن إليه، وكلاهما بمعنى واحد، ولا يخرج عن التسابق والتسارع إلى الفهم.

وتبادر المعنى إلى الفهم عند إطلاق اللفظ دليل كونه حقيقة فيه لغة أو عرفا، وما ينطبق على الألفاظ ينطبق على المعاني الواردة على الأذهان. ولا يبعد جواز دخول الألفاظ المجازية والمشتركة، وهو ـ أي المجاز ـ وإن كان من عوارض التبادر إلى الحقيقة، فبالعراء عن القرينة، وإلا إن قويت دل على المعنى المراد منها.

---

(١) المزهر في علوم اللغة: ١/٢٨٨.

(٢) مداخل مهمة إلى أشرف علوم الأمة (علم أصول الفقه): ٨٧.

٢. التوظيف المصطلحي للتباذُر عند الأصوليين

وأقصد به تتبع مسار التوظيف المصطلحي، ومقاربة ما نحن فيه من تبين المعاني الواردة عليه، من خلال كشف علاقاته، وضمائمِه، ومشتقاته.

٢,١. العلاقات

٢,١,١. علاقات ائتلاف:

- المتبادر إلى الفهم[١]، والسابق إلى الفهم: ويعبر عن التبادر بالسبق، إذ المدارُ في السبق إلى الذهن عند الإطلاق على التبصر، والفهم، والإدراك، ومنه تعريف أبي الوليد الباجي للظاهر، بأنه: المعنى الذي يسبق إلى فهم السامع من المعاني التي يحتملها اللفظ[٢].
- المتبادر إلى البصائر[٣]، وهو على وزان التبادر إلى الأبصار، إنما تختلف الرؤية والإدراك فقط.
- الغالب على الظن[٤]: بما يقرب اليقين من إرادة معناه عند الإطلاق.
- المنقدح في الذهن: وهو وارد بكثرة عند الأصوليين، ويعبر ابن العربي أن انقداح المعاني يجعلها مناطات الأحكام ويشدّ عليها نطاق علمها[٥].

---

(١) تيسير التحرير: ١/١٤٩.

(٢) الحدود في الأصول: ١٠٦.

(٣) المدخل إلى مذهب الإمام أحمد بن حنبل: ١/٩٠.

(٤) الإبهاج شرح المنهاج: ١/٢٥٣.

(٥) المحصول: ١٣٢، وانظر المنخول: ٤٨٩.

٢,١,٢. علاقات اختلاف:

- المدرك البعيد لمعاني الألفاظ، ومنْه المجاز، ومن علاماته: إطلاقُ اللفظ على ما يستحيل تَعَلُّقه به واستعمالُه في المعنى المنسي[١]، بخلاف المتبادر فله وجه تعلق ذهني بما يقتضيه معنى اللفظ.
- المحتمل التأويل من المعاني (المؤَوّل)، وهو ما لا يبتدره الظن والفهم، ويخرج على ما يظهر في جهة الحقيقة، بخلاف المتبادر فهو أمارة الحقيقة.
- المدرك الإحساسي، ويوسم به كل إدراك وليد العوامل الإحساسية، "وليس لديها أي ارتباط إنتاجي بالإدراكات والعلوم الحقيقية...، وفي مثل هذه الحالة لن تجري بعض تقسيمات المعاني الحقيقية على هذه المعاني الوهمية"[٢].
- المدرك أو الحد التخميني، وهو قائم على استشعار أحد التخامين دون الأخرى، والتخمين ليس واحدا، وإنما هو تخامين يعلق الواحد منها قبل الآخر بالذهن تعويلا على الحدس[٣]، وهذا أبعد من التبادر المحيل على معنى واحد لأول وهلة.
- المتبادر إلى الوهم[٤]، وهو استعمال بعض الأصوليين فيما يناكدُ التبادر إلى الفهم.

٣,١,٢. علاقة تداخل:

- تبادر الأبصار: قال ابن النجار: الظَّاهِرَ مِنْ الأَشْخَاصِ: هُوَ الْمُرْتَفِعُ الَّذِي تَبَادَرُ إلَيْهِ الأَبْصَارُ كَذَلِكَ فِي الْمَعَانِي[٥]، وكَذَلِكَ الْمَعْنَى الْمُتَبَادِرُ مِنَ اللَّفْظِ، هُوَ الظَّاهِرُ الَّذِي تُبَادِرُ إلَيْهِ الْبَصَائِرُ وَالأَفْهَامُ[٦].

---

(١) المزهر في علوم اللغة: ١/٢٨٨.

(٢) الحقائق والاعتباريات في علم الأصول: ١١٢.

(3) les limites de *l'interprétation, Eco (Umberto): 41.*

(٤) تيسير التحرير: ١/٨.

(٥) شرح الكوكب المنير: ٣/٤٥٩.

(٦) شرح مختصر الروضة: ١/٥٥٨.

٢,٢. الضمائم:

- تبادر إلى الذهن، أي ما سبق إليه من الفهم.
- تبادر الذهن إليه، وهو نفسه ومعناه ما سبق الفهم إليه، وكلا الاستعمالين وارد ومتآلف.

٣,٢. المشتقات:

- الابتدار: ويستعمل أيضا بهذا الاصطلاح، ومنه قول الجويني: الظاهر لفظ معقول يبتدرُ إلى فهم البصير بجهة الفهم منه معنى، وله عنده وجه في التأويل مسوغ لا يبتدره الظن والفهم، ويخرج على هذا ما يظهر في جهة الحقيقة ويؤول في جهة المجاز وما يجري على الضد منه[١].

وقد عُني بما يُقارب المعنى في مدارك معرفية تمتحُ أيضا من اللغة من غير فن الأصول، والجامع في الإطلاق واحد، فما ابتدر إلى فهم كان ذا معنى من ظاهر الوسم، وما خفي احتيج فيه إلى تأويل، وقد استوقفني إطلاق بعض الباحثين في اللسانيات فيما يقرب ويبعد من المعنى: الإدراك الوهلي، ويقصد به الحدس الخِبري الجامع بين الحدس والخبرة[٢]، وهو قريب في نظري من التبادر من حيث السبق إلى الذهن، لكنه يبعد عنه لانطوائه على التجربة والحدس، ومن ثم فنعته بالوهلي باعث على دركه المعاني دون قيد حس أوتجربة، لذا يناسبه الحدسي الذي هو في الإدراك أدنى من رتبة المتبادر الوهلي، وهو ما يدافع عنه الباحث بأن: المعنى لا تكون له قيمة وهلية انبثاقية، فليس هنالك وهلية في المعنى إنما هو يختمر ليصبح معنى، إذ هو مساري ومحتاج دوما إلى الاستكمال[٣].

---

(١) البرهان في أصول الفقه: ١/٢٨٠.

(٢) في المواجهة التأويلية: ١٨، ٢٣.

(٣) في المناهج التأويلية: ٦٣.

فهذا لعمري إطلاق أريد به ما هو أدني من رتبة ما نحن فيه من معاني التبادر، لكنه متوافق في السبق وإن تباينت مراتبه، والإدراك وإن تمايزت مقاماته.

٣. مُوجّهات التبادر الذهني:

٣،١. معهود الخطاب العربي:

وهو الضابط في محاكاة مباديء العربية برعي قواعد اللسان ومعاقد البيان ومعهود الخطاب في الفهم والإفهام، وفيه يقرر الجويني أن: "ليس المعتبر فيما يقبل ويردّ أقيسة وتشبيهات وتلفيق عبارات، وإنما يسوّغ في التأويلات ما يسوّغه الفصحاء"[١]. فالمتبادر من اللفظ غير المتبادر من المعنى، والمتبادر من المعنى العرفي غير المعنى الشرعي ولا اللغوي، وهذا ما يستبطن تنوعا دلاليا فيما يختزنه الذهن من أمارات على صحة الإطلاق، تقتبس من المركوز في النفس والمتمثل في الذهن وتحاكي معهود الخطاب، قال الرازي: وإذا قيل أمر فلان بكذا تبادر الذهن إلى اللفظ دون ما في القلب، وذلك يدل على أن لفظ الأمر اسم للصيغة لا للمدلول[٢]، ويرتقي بموازاته تبادر ما يفهم منه من معان، فاللفظ إنما وضع لتحصيل معنى، قد يكون هو المراد، ولا يزال يُطلب من المعاني أسماها، حتى يستقر الأمر عند المرادات والغايات، وهو مقصود الخطاب في نظر الشاطبي القائم عنده على اعتبار الألفاظ، والمعاني، والأساليب، وفي كل يجري التبادر، قال: مقصود الخطاب ليس هو التفقه في العبارة، بل التفقه في المعبر عنه، وما المراد به[٣]، فدرك المعنى يصير مقدمة إلى ما يتبادر منه من مقاصد وأسرار، وسيأتي قيام التعليل على التبادر، وهو ما وكده ابن العربي بقوله: فإن انقدح للمجتهد معنى مخيل، أو ظهر له لامع من تعليل، فينبغي له أن يجعله مناط حكمه، ويشد عليه نطاق علمه، فإن أبهمت الطريق ولم يتضح له سبيل ولا اتفق ترك الحكم بحالة، وتحقق عدم نظرائه وأشكاله[٤].

---

(١) البرهان: ١/ ١٩٨.

(٢) المحصول: ٣٦/٢.

(٣) الموافقات: ٢٦٢/٤.

(٤) المحصول: ١٣٢.

وإذا كان المعتبر فيمن يرد عليه المعنى متبادَرا هو المجتهد الخبير باللغة وأسرارها ومقامات البيان، وعلوم اللسان، فإن ثمة أيضا معان جمهورية تشترك بين الجميع، لكنها في الغالب تمتح من الحقائق العرفية، وهو ما عناه الآمدي: الفهم عبارة عن جودة الذهن من جهة تهيئه لاقتناص كل ما يرد عليه من المطالب، وإن لم يكن المتصف به عالما، كالعامي الفطن[1]، فالإدراك ليس على مرتبة واحدة، وغير جار على التساوي في الكل، ومن ثم يعود الاعتبار في أصل الباب إلى العارف بالوضع كما ذكرت آنفا.

٢,٣. صفاء الذهن والنفس:

وهذا بلا ريب من أنفس الوسائل إلى استنطاق الألفاظ وسبر الدلالات مع استمطار الرحمات والنفحات، وقد جمع بينهما الرازي إذ جعل شرح الصدر مقدمة لسطوع الأنوار الإلهية في القلب، والاستماع مقدمة الفهم الحاصل من سماع الكلام[2]، وقد توكد هذا المعنى في حديث ابن مسعود لما سئل النبي صلى الله عليه وسلم: أينشرح الصدر؟، قال: نعم وينفسح، أو قيل: وما الشرح؟ قال نور يقذفه الله في القلب، قيل: وما علامته؟، قال: التجافي عن دار الغرور، والإنابة إلى دار الخلود، والاستعداد للموت قبل الموت[3].

وألمح ابن خلدون في تنبيه لطيف إلى ما يعرض للمجتهد في هذا الباب، بعد أن عرض لمساره البحثي في الدّلالات، فتأمله بإمعان، قال: "وليس كلّ أحد يتجاوز هذه المراتب بسرعة ولا يقطع هذه الحجب في التّعليم بسهولة، بل ربّما وقف الذّهن في حجب الألفاظ بالمناقشات، أو عثر في اشتراك الأدلّة بشغب الجدال والشّبهات وقعد عن تحصيل المطلوب. ولم يكد يتخلّص من تلك الغمرة إلّا قليل ممّن هداه الله. فإذا ابتليت بمثل ذلك وعرض لك ارتباك في فهمك أو تشغيب بالشّبهات في ذهنك فاطرح ذلك وانتبذ حجب الألفاظ وعوائق الشّبهات واترك الأمر الصّناعيّ جملة، وأخلص إلى فضاء الفكر الطّبيعيّ الّذي فطرت عليه. وسرّح نظرك فيه وفرّغ

(١) الإحكام في أصول الأحكام: ١/٢٢.

(٢) مفاتيح الغيب: ٢٢/٣٥.

(٣) شعب الإيمان: ٧/٣٥٢.

ذهنك فيه للغوص على مرامك منه واضعا لها حيث وضعها أكابر النّظّار قبلك، مستعرضا للفتح من الله كما فتح عليهم من ذهنهم من رحمته، وعلّمهم ما لم يكونوا يعلمون. فإذا فعلت ذلك أشرقت عليك أنوار الفتح من الله بالظّفر بمطلوبك، وحصل الإمام الوسط الّذي جعله الله من مقتضيات هذا الفكر ونظره عليه كما قلناه، وحينئذ فارجع به إلى قوالب الأدلّة وصورها فأفرغه فيها، ووفِّه حقّه من القانون الصّناعيّ ثمّ اكسه صور الألفاظ وأبرزه إلى عالم الخطاب والمشافهة، وثيق العرى، صحيح البنيان"[1].

ولا يردُ الوارد على المعاني إلا من باب مشافهة الرسوم بالكتاب، ثم مشافهة اللسان بالخطاب، وليس ذاك بالمنهل العذب بل دونه خرط القتاد، ويكشف ابن خلدون أن أوله: دلالة الكتابة المرسومة على الألفاظ المقولة، وهي أخفها، ثم دلالة الألفاظ المقولة على المعاني المطلوبة، ثم القوانين في ترتيب المعاني للاستدلال، في قوالبها المعروفة في صناعة المنطق، ثم تلك المعاني مجردة في الفكر اشتراطا يقتنصُ بها المطلوب بالطبيعة الفكرية بالتعرض لرحمة الله ومواهبه[2]. ولسنا هنا في سياق بسط الكلام في هذا المدرك وإلا فليراجع في محله باختلاف مقاماته وأحواله، كيف وهو المترقي بعدُ إلى معادن العلم في الملكوت، وتعدد المعارف والإشارات والأسرار؟![3].

وهذا الذي عناهُ ابن خلدون هو من الأهمية بمكان، والإشكال فقط في ترتيبه بأن جعله آخر المطاف بعد انسداد الآفاق وعوز الفهم والإدراك، وإلا فهذا الباب هو المنطلق ابتداء، والمتحقّقُ انتهاء، وهو ما حققه ابن عجيبة الصوفي في مقامات التدبر، إذ قال: "تدبّر على حساب صفاء الجنان، فبقدر ما يتطهر القلب من حب الدنيا والهوى تتجلى فيه أسرار كلام المولى، وبقدر ما يتراكم في مرآة قلبه من صور الأكوان، يتحجب عن أسرار معاني القرآن، ولو كان من أكابر علماء اللسان. فلما كان القرآن هو دواء لمرض القلوب، أمر الله المنافقين بالتدبر في معانيه، لعل ذلك المرض ينقلع عن قلوبهم، لكن الأقفال التي على القلوب منعت القلوب من فهم كلام علاّم

---

(١) المقدمة: ٧٣٧، ٧٣٨.

(٢) المقدمة: ٧٣٧.

(٣) حجة الله البالغة: ٦١٨.

الغيوب، فحلاوة كلام الله لا يذوقها إلا أهل التجريد، الخائضون في تيار بحار التوحيد، الذين صفت قلوبهم من الأغيار، وتطهرت من الأكدار، يتمتعون أولا بحلاوة الكلام، ثم يتمتعون ثانيا بحلاوة وشهود المتكلم. والله تعالى أعلم."(١)

٣،٣. عامل الذوق

والقصد تكوّن ملكة ثابتة راسخة في النفس يدرك بها المتأمل جوهر المعاني عن طريق التأمل والتدبر، وإليها يشير الباقلاني في درك مقامات الإعجاز: "ومتى تقدم الإنسان في هذه الصنعة لم تخف عليه هذه الوجوه، ولم تشتبه عنده هذه الطرق، فهو يميز قدر كل متكلم بكلامه، وقدر كل كلام في نفسه، ويحكم فيه بما يستحق من الحكم، وإن كان المتكلم يجود في شيء دون شيء عرف ذلك منه، وإن كان يعمّ إحسانه عرف"(٢).

والذوق ميّال في الأصل إلى الحقائق، حائد عن الانصياع لما هو خارج عن نطاق المألوف، فما هو معدول به عن الذائقة السائدة يتوجّس منه المتذوق خيفة(٣)، والذوق ملازم للفطرة يصدر عنها، وتقصير الفطرة حائل دون درك الحقائق، كما أن استواءها وكمالها باعث على كل تحقق، وهذا والذي قبله مُتماهٍ في انبعاث ما أسماه جلة العلماء بفقه النفس، وإنما قصدوا به شدة الفهم بالطبع لمقاصد الكلام(٤)، بما يتناسب والسبق إلى درك أوليات المعاني، وتقييد الوهلي منها دون تردد.

---

(١) البحر المديد في تفسير القرآن المجيد: ٢/٧٥-٧٦.

(٢) إعجاز القرآن للباقلاني: ١٥١.

(٣) في المناهج التأويلية: ١٢٣.

(٤) الفروق: ٢/١٨٦.

وكما يصدر الذوق عن الفطرة، فإنه يتحصل أيضا بالارتياض بمدارك المحققين، وفي المعنى قول الزركشي: لَيْسَ يَكْفِي فِي حُصُولِ الْمَلَكَةِ عَلَى شَيْءٍ تَعَرُّفُهُ، بَلْ لَا بُدَّ مَعَ ذَلِكَ مِنْ الِارْتِيَاضِ فِي مُبَاشَرَتِهِ[1].

٣,٤. عامل الفهم:

والمدارُ في التبادر الذهني على اقتناص المعاني، إذ تتولد من فهم سائد، أو كشف رائد، قال الخطابي: وأما المعاني التي تحملها الألفاظ فالأمر في معاناتها أشد، لأنها نتائج العقول، وولائد الأفهام، وبنات الأفكار[2]، وقال أيضا: وأما المعاني فلا خفاء على ذي عقل أنها هي التي تشهد لها العقول بالتقدم في أبوابها، والترقي إلى أعلى درجات الفضل من نعوتها وصفاتها[3].

وقد قيل: إن شرط الفهم تشوّف الذهن إليه[4]، والمسموع بوصفه كلاما يحتاج ابتداء إلى الإصغاء والاستماع حسب التعبير القرآني، لكنه ليس بأداة فاعلة في حقل الاستمداد المعرفي ما لم يصحبه الفهم والاستيعاب، فيتلازم بناء عليه الذوق والفهم في تثمير العملية التفسيرية وإبراز الحقائق التشريعية في مآلاتها المتعددة، وهو ما عناه ابن العربي، قال: لَيْسَ يُرِيدُ بِقَوْلِهِ: "حَتَّى يَسْمَعَ كَلامَ اللَّهِ"[5] مجرَّدَ الْإِصْغَاءِ، فَيَحْصُلَ الْعِلْمُ لَهُ بِظَاهِرِ الْقَوْلِ؛ وَإِنَّمَا أَرَادَ بِهِ فَهْمَ الْمَقْصُودِ مِنْ دَلَالَتِهِ عَلَى النُّبُوَّةِ، وَفَهْمِ الْمَقْصُودِ بِهِ مِنْ التَّكْلِيفِ، وَلَمْ يَكُنْ يَخْفَى عَلَى الْعَرَبِ وَجْهُ الْإِعْجَازِ فِيهِ، وَطَرِيقُ الدَّلَالَةُ عَلَى النُّبُوَّةِ، لِكَوْنِهِ خَارِجًا عَنْ أَسَالِيبِ فَصَاحَةِ الْعَرَبِ فِي النَّظْمِ وَالنَّثْرِ، وَالْخُطَبِ وَالْأَرَاجِيزِ، وَالسَّجْعِ وَالْأَمْثَالِ، وَأَنْوَاعِ فَصْلِ الْخِطَابِ؛ فَإِنْ خَلَقَ اللَّهُ لَهُ الْعِلْمَ بِذَلِكَ،

(١) البحر المحيط: ٨/ ٢٦٦.

(٢) بيان إعجاز القرآن: ٣٦.

(٣) نفس المصدر: ٢٧.

(٤) فتاوى السبكي: ١/٢٣٣.

(٥) سورة التوبة: ٩/٦.

وَالْقَبُولَ لَهُ صَارَ مِنْ جُمْلَة الْمُسْلِمِينَ، فَإِنْ صُدَّ بِالطَّبْعِ، وَمُنِعَ بِالْخَتْمِ، وَحَقَّ عَلَيْهِ بِالْكُفْرِ الْقَوْلُ رُدَّ إِلَى مَأْمَنِهِ(١).

ويراعى في الفهم الإصغاء الجيد، وإطالة النظر والتأمل، لتحصيل أعز ما يتوسل به إليه، وإنما السبق في التبادر منه بسرعة الانتقال من الدال إلى المدلول، وقد ربط في هذا السياق من الفلاسفة (هوسرل) الفهمَ بمطابقته للمقولات الدلالية الأساسية التي يتعين ألا يخرج عنها هذا الفهم(٢)، ويراعى في الفهم أيضا تمام ودوام العرض على الإرادات والمقاصد، إذ المطلوب مجاراة الشريعة فيما وضعت له من قصد الإفهام، قال الشاطبي: إِنَّمَا يَصِحُّ فِي مَسْلَكِ الْأَفْهَامِ وَالْفَهْمِ مَا يَكُونُ عَامًّا لِجَمِيعِ الْعَرَبِ، فَلَا يُتَكَلَّفُ فِيهِ فَوْقَ مَا يَقْدِرُونَ عَلَيْهِ بِحَسَبِ الْأَلْفَاظِ وَالْمَعَانِي، فَإِنَّ النَّاسَ فِي الْفَهْمِ وَتَأَتِّي التَّكْلِيفِ فِيهِ لَيْسُوا عَلَى وِزَانٍ وَاحِدٍ وَلَا مُتَقَارِبٍ، إِلَّا أَنَّهُمْ يَتَقَارَبُونَ فِي الْأُمُورِ الْجُمْهُورِيَّةِ وَمَا وَالَاهَا، وَعَلَى ذَلِكَ جَرَتْ مَصَالِحُهُمْ فِي الدُّنْيَا، وَلَمْ يَكُونُوا بِحَيْثُ يَتَعَمَّقُونَ فِي كَلَامِهِمْ وَلَا فِي أَعْمَالِهِمْ، إِلَّا بِمِقْدَارِ مَا لَا يُخِلُّ بِمَقَاصِدِهِمْ، اللَّهُمَّ إِلَّا أَنْ يَقْصِدُوا أَمْرًا خَاصًّا لِأُنَاسٍ خَاصَّةٍ، فَذَاكَ كَالْكِنَايَاتِ الْغَامِضَةِ، وَالرُّمُوزِ الْبَعِيدَةِ، الَّتِي تَخْفَى عَنِ الْجُمْهُورِ، وَلَا تَخْفَى عَمَّنْ قُصِدَ بِهَا، وَإِلَّا كَانَ خَارِجًا عَنْ حُكْمِ مَعْهُودِهَا(٣).

وهذا المنعوت بالغرابة والغموض مما يبعدُ عن الحقيقة المقصودة بالفهم، بل فيه إقحام لما يُحيل فهمه على طول تأمل وإعمال نظر، وليس هذا من قضيتنا ومرادنا.

٤. التبادُر بين العَوارِض والمُسوّغات:

بالنظر إلى مدارات التبادر في المنهج الأصولي فإن ثمة ما يعين عليه من أمور خارجية إضافة إلى ما ألمحت إليه من الاعتبارات الذاتية، وهناك أيضا ما يحول دون السبق إلى الفهم لقيود يأتي عرضها:

(١) أحكام القرآن: ٢/ ٤٥٩.

(٢) الكيان والمكان: ٩٩.

(٣) الموافقات: ٢/ ١٣٦.

٤,١. عوارض الفهم:

وقد عدّها الزركشي في ذِكْرِ تَعَارُضِ ما يُخِلُّ بِالْفَهْمِ وَهِيَ عَشَرَةٌ، منها؛ ما يَرْجِعُ لِعَوَارِضِ الْأَلْفَاظِ وَهِيَ خَمْسَةٌ: الْمَجَازُ وَالِاشْتِرَاكُ وَالنَّقْلُ وَالْإِضْمَارُ وَالتَّخْصِيصُ، وَمِنْهَا؛ ما يَرْجِعُ لِغَيْرِ ذلك إمَّا لِلْحُكْمِ كَالنَّسْخِ، أو لِلتَّرْكِيبِ كَالتَّقْدِيمِ وَالتَّأْخِيرِ، أو لِلْوَاقِعِ كَالْمُعَارِضِ الْعَقْلِيِّ، أو لِلُّغَةِ كَتَغْيِيرِ الْإِعْرَابِ[1].

فعند الاشتراك مثلا يتعذر الجمع لتبادر المعنى الحقيقي من اللفظ من غير أن يشاركه غيره في التبادر عند الإطلاق، وهذا بمجرده يمنع من إرادة غير الحقيقي بذلك اللفظ المفرد، مع الحقيقي، ولا يقال: إن اللفظ يكون عند قصد الجمع بينهما مجازًا لهما؛ لأن المفروض أن كل واحد منهما متعلق الحكم لا مجموعهما، ولا خلاف في جواز استعمال اللفظ في معنى مجازي، يندرج تحته المعنى الحقيقي، وهو الذي يسمونه عموم المجاز[2].

وَرُبَّمَا يَتَبَادَرُ الْفَهْمُ إلَى أَحَدِ مَعْنَيَيْنِ من غَيْرِ أَنْ تَكُونَ مُخْتَصَّةً بِهِ وَيَكُونَ مُشْتَرَكًا بَيْنَهُ وَبَيْنَ مَعْنًى آخَرَ لم يَتَبَادَرْ الْفَهْمُ إلَيْهِ ولم يَحْضُرْ السَّامِعَ عِنْدَ الْإِطْلَاقِ، فَلَا تَكُونُ الْمُبَادَرَةُ إلَى ذلك الْمَعْنَى الْأَوَّلِ دَلِيلًا على اخْتِصَاصِ الْحَقِيقَةِ بِهِ قَالَهُ ابن دَقِيقِ الْعِيدِ، وهو حَسَنٌ وَبِهِ يَنْدَفِعُ إيرَادُ من أَوْرَدَ على طَرْدِ هذه الْعَلَامَةِ الْمَجَازَ الْمَنْقُولَ وَالْمَجَازَ الرَّاجِحَ، وَعَلَى عَكْسِهَا الْمُشْتَرَكُ فإنه حَقِيقَةٌ في مَدْلُولَاتِهِ مع عَدَمِ التَّبَادُرِ[3].

وقد يردُ الاشتراك على المدلولية والتبادر في آن واحد، فإما حينئذ حملُه على الاشتراك لفظا أو معنى، وإما أنه حقيقة في أحد اللفظين مجاز في الآخر بعد استوائهما.

٤,٢. العراء عن القرينة:

(١) البحر المحيط: ١/٥٩٠.

(٢) إرشاد الفحول: ١/٨٠.

(٣) البحر المحيط: ١/٥٨٥.

لما كان التبادُر أمارة الحقيقة، وكان الأصل في الكلام الحقيقة، والتي تؤخذ سماعا من أهل اللغة، بل المعتبر هو الحقيقة حتى يقوم دليل المجاز[١]، وقد عدّها الشافعي أصلا في بناء الأحكام، دون الألفاظ المجازية، اعتبر الأصوليون التبادر مُدرِكا قويا لها، وأداة فاعلة في الكشف عنها، ومن ثم يمتنع العدول عنها إلى المجاز إلا لأغراض معينة، منها الاتساع، والتوكيد، والتشبيه...، ومن علاماتها عند الأصوليين تبادر الذهن إلى فهم المعنى من غير قرينة، والعراء عن القرائن[٢]، وقبول القياس عليها، بخلاف المجاز، إذ لا يمكن أن يقال: اسأل البساط، قياسا على قوله تعالى: "وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ"[٣].

ومُؤدّى هذا الضابط أن التبادر لا يكون إلا في الحقيقة، ولأن العلامة لا يشترط فيها الانعكاس فقد ناقش بعض أهل العلم بمقتضى ذلك المعتزلة في قولهم: بأن تبادر الشيء وإن كان علامة للحقيقة لا يمنع كون ما انتفى فيه التبادر حقيقة أيضا[٤]، وهذا من المُناقشين إنما هو للتمييز بين ما أدرك لأول وهلة وسبق الفهم إليه، وبين ما احتيج فيه إلى طول تأمل وافتقر إلى قرائن وإمارات.

٣،٤. الاشتهار والغلبة:

والحقيقة أن عدم الاشتهار والغلبة استعمالا حائل دون تبادر المراد، وقد أجاب القرافي عن هذا بأن الوصف إذا كان غالبا لازما لتلك الحقيقة في الذهن بسبب الشهرة والغلبة فذكره إياه مع الحقيقة عند الحكم عليها لعله لحضوره في ذهنه لا لتخصيص الحكم به، وأما إذا لم يكن غالبا فالظاهر أنه لا يذكر مع الحقيقة إلا لتقييد الحكم به لعدم مقارنته للحقيقة في الذهن حينئذ، فاستحضاره معه واستجلابه لذكره عند الحكم إنما يكون لفائدة، والغرض عدم ظهور فائدة أخرى فيتعين التخصيص وهذا الجواب الصحيح[٥].

---

(١) أصول السرخسي: ١٠١/١.

(٢) المحصول: ٤٩٣/١، والإبهاج في شرح المنهاج: ٣٢٠/١، والبحر المحيط: ٥٨٤/١.

(٣) سورة يوسف: ١٢/٨٢.

(٤) انظر، غاية الوصول في شرح لب الأصول: ٩٣، ٩٤.

(٥) الإبهاج في شرح المنهاج: ٣٧٤/١، وانظر: التقرير والتحبير: ٥٠/٢.

وتلك الغلبةُ مظنة الحقيقة عند الإطلاق، والمتبادر أمارة الحقيقة، فتنزل المظنة منزلة المئنّة، قال ابن عرفة: فَإِنَّ الْحَقَائِقَ الشَّرْعِيَّةَ انْحَصَرَتْ فِي النَّقْلِ وَالتَّخْصِيصِ، مَعَ أَنَّهُمْ قَالُوا: إنَّ الْوَاقِعَ مِنْهَا إمَّا نَقْلٌ مَعَ مُنَاسَبَةٍ غَلَبَ الِاسْتِعْمَالُ فِي الْمَنْقُولِ إلَيْهِ حَتَّى تَبَادَرَ فِي الذِّهْنِ مَعْنَاهُ، أَوْ مَعَ نَقْلٍ لَا بِشَرْطِ مُنَاسَبَةٍ، أَوْ مَعَ وَضْعٍ ابْتِدَاءً مِنْ غَيْرِ نَقْلٍ[١].

٥. نماذج وصور توظيف التبادر عند الأصوليين:

١,٥. التبادُر معيار استكشاف الدلالات:

جعلت بين يدي نماذج تطبيقية لإعمال الإدراك التبادري عند الأصوليين، مبحث الدلالات، لما له من أهمية في الدرس الأصولي، ولارتشافه ابتداء من معين اللغة، ومداراتها في الفهم والتحليل، فهو ـ بحسب تعبير الغزالي ـ عمدة علم الأصول[٢]، وقد قدمت للدلالات بين الوضوح والخفاء، ثم بين الشمول وعدمه، ثم من حيث طرق كشفها للمعاني، وهي كالآتي:

١,١,٥. من حيث الوضوح والخفاء:

١,١,١,٥. دلالة النص:

النص ضربان: ضرب هو نص بلفظه ومنظومه، وضرب هو نص بمفهومه وفحواه، فكل ما تبادر إلى الأفهام معرفة معناه من النصوص المتضمنة شرائع الأحكام ودلائل التوحيد، وكل لفظ أفاد معنى واحدا جليا يعلم أنه مراد الله تعالى، فهذا القسم لا يلتبس تأويله، إذ كل أحد يدرك معنى التوحيد من قوله تعالى: "فاعلم أنه لا إله إلا الله"[٣]، ويدرك كل واحد أن معنى "وأقيموا الصلاة"[٤]، ومعنى "ولا تجسّسوا"[٥] طلب إيجاب المأمور به وترك المنهي عنه وإن لم يعلم أن

(١) شرح حدود ابن عرفة: ٩/١.

(٢) المستصفى: ١٨٠.

(٣) سورة محمد: ٤٧/١٩.

(٤) سورة البقرة: ٢/٤٣.

(٥) سورة الحجرات: ٤٩/١٢.

صيغة الأمر للوجوب والنهي للتحريم، فيكون للتبادر أثرا في تجلية النص الدال بملفوظه على معنى واحد لا يحتمل غيره.

وأما تبادُر ما يفهم من دلالات يستبطنها النص بمعناه وفحواه فإدراكه حقيق في تسويغ إدراكات حافة بثُرُور معان في الفهم والاستنباط، ومثاله ما ورد في قوله تعالى: "فلا تقل لهما أف"(١)، وقوله: "ولا تظلمون فتيلا"(٢)، وقوله: "فمن يعمل مثقال ذرة خيرا يره"(٣)، ففَهْمُ ما فوق التأفيف، وما وراء الفتيل، والذرة من المقدار الكثير، أسبق إلى الفهم من المنصوص الوارد، وهذا ما يستفاد من خلال دلالة المفهوم.

فالمتبادر إلى الفهم من اللفظ، والمفهوم أصالة من السياق هو اللفظ عند الأصوليين، وهو المقطوع بمعناه، فقوله تعالى: "وأحل الله البيع وحرم الربا"(٤) نص على نفي المماثلة، إذ لما قيل إنما البيع مثل الربا، جاء النص على نفي المماثلة بينهما.

٢,١,١,٥. دلالة الظاهر:

والمراد به عند الأصوليين: المعنى السابق من اللفظ مع تجويز غيره؛ أي كل ما يتبادر إلى الذهن من معنى قائم به عند الإطلاق مع تجويز غيره فهو من الظاهر(٥)، وقولهم: "مع تجويز غيره" أي أن الظاهر المتبادر قد يحتمل معنيين، لكنه أظهر في أحدهما، وهذا يخرج به النص الذي لا يحتمل إلا معنى واحدا. ثم لم يكن المراد منه ـ أي الظاهر ـ هو المقصود أصالة من السياق، لكنه فهم عند إطلاقه ودل على معنى له قابلية الفهم والإعمال ما لم يصرف عنه بالتأويل.

(١) سورة الإسراء: ٢٣/ ٨٢.

(٢) سورة النساء: ٧٧/٤.

(٣) سورة الزلزلة: ٧/٩٩.

(٤) سورة البقرة: ٢٧٥/ ٢.

(٥) المختصر في أصول الفقه: ١٣١.

٥,١,١,٣. دلالة المجمل:

اختلف الأصوليون فيما تطرق إليه الإجمال، كإضافة الأحكام إلى الأعيان، ودخول النفي على الحقائق الشرعية، والدائر بين إفادة المعنى اللغوي أوالشرعي وغيرها، ونجد التبادر كاشفا للإشكال في الباب برفع كل إجمال يعتري المراتب المختلف فيها، ومنها توقف المعنى على الإضمار، ويقرر المرداوي في توقف المعنى على الإضمار: أن لا إجمال فيه، وساق حديث: "رفع عن أمتي الخطأ والنسيان.. الحديث" وقال: لا إضمار لظهوره لغة قبل الشرع في نفي المؤاخذة والعقاب، وتبادره إلى الفهم، والأصل فيما تبادر أنه حقيقة لغة أوعرفا[١].

٥,١,٢. من حيث الشمولُ وعدمُه:

٥,١,٢,١. دلالة العموم والخصوص:

ذهب الأصوليون إلى أن كل ما تبادر إليه الذهن من وصف العموم فهو عام[٢]، فيتناول العام الذي يراد به العموم ما يصدق عليه من أفراده قطعا، وهذا مذهب أرباب العموم، لأن العموم هو المتبادر إلى الذهن من صيغته، أما العام الذي يراد به الخصوص فدلالته دلالة الخاص، والعام المراد به الخصوص قصر لفظه وحكمه فكان كالخاص.

وما لم يتبادر منه فهو أحق بالخلاف، وقد يردُ على هذا الإشكال حول الجمع المنكّر، وهو خلاف الجمع المعرف بأل أو بالإضافة، فهل يعم جميع أفراده أم لا؟

فاختلف حوله الأصوليون وصرحوا أنه لا يعم، لأن العموم لا يتبادر منه، ولا يفيد الاستغراق، كقولنا: قام رجال، فلا ينطبق على جميع الأفراد، ولا يثبت القيام لكل فرد. وذهب ابن حزم وبعض الحنفية والجبائي من المعتزلة إلى أنه يفيد العموم، واستدلوا بقوله تعالى: "لو كان فيهما آلهة إلا الله لفسدتا"[٣] وآلهة جمع منكر يفيد العموم بدليل الاستثناء، ورُدّ عليهم ببطلان

---

(١) التحبير شرح التحرير: ٢٤٢٨/٥.

(٢) التقرير والتحبير: ٢٤٠/١.

(٣) سورة الأنبياء: ٢٢/ ٢١.

الاستدلال بالآية لأن "إلا" بمعنى غير، وليست للاستثناء، وإلا لنصب المستثنى بعدها، ولفظ الجلالة مرفوع بلا خلاف[١].

وفي نفس سياق دلالات الشمول والعموم مايز الأصوليون بين العام والأعم من منطلق التبادر، فحكى الزركشي أن الأعم إنما يستعمل في المعنى والعام في اللفظ، فإذا قيل هذا أعم: تبادر الذهن للمعنى، وإذا قيل هذا عام: تبادر الذهن للفظ[٢].

وكذلك عنى الأصوليون في التخصيص بما يتبادر الذهن إليه، فأجروه على المتصل لسبق الفهم إلى الاستثناء على العموم به، ولم يجروه على المنقطع وهو مالا يكون فيه الثاني جزءا من الأول، بل يفتقر عند إطلاقه إلى تقدير دخوله في الأول، كقول عامر بن الحارث:

وبلدة ليس بها أنيس ... إلا اليعافير وإلا العيس[٣]

٥,١,٣. من حيث طرق الدلالات:

٥,١,٣,١. دلالة المنطوق والمفهوم:

وهنا تمايز بين ما تبادر من الملفوظ والمفهوم معا، مع أن دلالة المنطوق مقدمة على المفهوم، والفرق بين المنطوق والمفهوم، أن المنطوق دل عليه اللفظ بما يفيده وضعه اللغوي، أما المفهوم فلم يوضع اللفظ في أصل اللغة لإفادة معناه، وإنما استفيد من تنبيه الذهن إلى ذلك المعنى، وفي كلا الطريقين من تبين دلالات النصوص مراتب، يحسن الوقوف فيما يمليه تبادرها إلى الأذهان من معان، ومنها:

- **مفهوم الموافقة:**

(١) مداخل مهمة إلى أشرف علوم الأمة: ١١٠.

(٢) البحر المحيط: ١٨١/٢. وانظر: إرشاد الفحول: ٢٩١/١.

(٣) ديوان جران العود النميري: ٥٢.

ويكاد المفهوم الموافق للمنطوق أن يأخذ رتبة دلالة المنطوق لقوة مدركه، وتنبيه الذهن بسرعة إلى معناه، مما يثري العملية الاستنباطية بتعدد وجوه المعاني التي يشملها الحكم الآيل إلى درء المفاسد وجلب المصالح، فانظر إلى قوله تعالى: "إن الذين يأكلون أموال اليتامى ظلما إنما يأكلون في بطونهم نارا، وسيصلون سعيرا"[(١)]، فالنص القرآني يزخر بمعان موافقة للمعنى المنطوق المراد، ليس فقط تحريم أكل مال اليتيم، وإنما أيضا تضييعه، والعبث به، والسفه في ترشيد نفقاته، وكل ما من شأنه العود عليه بالإتلاف والإهلاك، ومن ثم لم يكن بدّ من اعتبار المعاني كلها عن طريق التبادر، وهو المعتبر في حجية مفهوم الموافقة عند الأصوليين، قال العطار: وأما مفهوم الموافقة فاتفقوا على حجيته وإن اختلفوا في طريق الدلالة عليه كما تقدم لتبادره إلى الأذهان، والحق أنه مفهوم كما تقدم، ولا يلزم من تبادر الشيء إلى الأذهان أن يكون منطوقا[(٢)].

- **مفهوم المخالفة**

وإسناد المعنى إلى المسكوت عنه مما ينقدح في الذهن مقابلا لما فهم من الملفوظ، وهو على مراتب وأنواع، وقد استدل بعض الأصوليين على دلالة الحصر فيه بتبادر الفهم بلا دليل[(٣)]، والمراد بمفهوم الحصر إثبات نقيض حكم المنطوق للمسكوت عنه بصيغة "إنما"، والخلاف في اعتبار مفهوم المخالفة قائم بين الأصوليين.

٢,٣,١,٥. دلالة العبارة والإشارة:

ويقتضي التفريق بينهما الإيغال في مستويات الإدراك التبادري الذي يسند السياق فيما تقتضيه عبارة النصوص وتحتمله من معان واردة، بينما يبعد درك المعنى مما خفي من دلالات كان سرها في خفائها، وهو وجه التقابل بين الحقائق الإشارية في الظاهر والباطن.

---

(١) سورة النساء: ٤/١٠.

(٢) حاشية العطار على جمع الجوامع: ٣٣٧/١.

(٣) التحبير شرح التحرير: ٢٩٥٦/٦. وانظر: شرح الكوكب المنير: ٥١٧/٣.

قال السرخسي: فَأَما الثَّابِت بالعبارة فَهُوَ مَا كَانَ السِّيَاق لأَجله وَيعلم قبل التَّأَمُّل أَن ظَاهر النَّص متناول لَهُ، وَالثَّابِت بِالْإِشَارَةِ مَا لم يكن السِّيَاق لأَجله لكنه يعلم بِالتَّأَمُّلِ فِي معنى اللَّفْظ من غير زِيَادَة فِيهِ وَلَا نُقْصَان، وَبِه تتمّ البلاغة وَيظْهر الإعجاز[١].

وهذا نفسُه ما أومأ إليه الشاطبي رحمه الله في حديثه عن الواردات على القلب من الاعتبارات القرآنية، فقال: "وأيضا فإن من ذكر عنه مثل ذلك من المعتبرين لم يصرح بأنه المعنى المقصود المخاطب به الخلق، بل أجراه مُجراه، وسكت عن كونه هو المراد"[٢]. وعبّر عنه العزّ أيضا في قَواعده: "وَمَنْ أَطْلَعَهُ اللَّهُ عَلَى أَوْصَافٍ غَيْرِ هَذِهِ الْأَوْصَافِ، فَنَشَأَتْ عَنْهَا أَحْوَالٌ تُنَاسِبُهَا غَيْرَ هَذِهِ الْأَحْوَالِ لَا يُمْكِنُهُمْ الْعِبَارَةُ عَنْهَا، إذْ لَمْ تُوضَعْ عِبَارَةٌ عَلَيْهَا وَلَا الْإِشَارَةُ إلَيْهَا، فَإِنَّ دَلَالَةَ الْإِشَارَةِ دُونَ دَلَالَةِ الْعِبَارَةِ"[٣].

وهو ما عناه ابن عجيبة في التفريق بين التفسير والتأويل، فجعل هذا القسم من باب التأويل، إذ قال: "العلم الباحث عن معاني القرآن الظاهرة إفرادا وتركيبا وما يتوقف عليه خاصا به أو كالخاص، وقيدناه بالمعاني الظاهرة احترازا عن فهوم أهل الإشارات فإنها ليست بالتفسير المتعارف بل هي خارجة عما تؤديه العبارة"[٤].

وعلاقة الإشارة هنا بمرادها في الأدب الأصولي علاقة ما قرب من المعنى وليس منه لعدم الانضباط، فاقتبس الأصوليون من المنطوق دلالة الاقتضاء والإيماء والإشارة، ومثّل الأصوليون للأخيرة بقوله تعالى: "أحل لكم ليلة الصيام الرفث إلى نسائكم"[٥]، وقالوا دلت الآية بطريق المنطوق على إحلال الجماع طول ليلة الصيام، ويؤخذ منها بطريق الإشارة صحة صوم من أصبح جنبا...، وقد قاس بعض العلماء في إرادة المعاني الثاوية في الدلالات هذا على ذاك، قال بعض

(١) أصول السرخسي: ١/ ٢٣٦.

(٢) الموافقات: ٣/ ٣٠٣.

(٣) قواعد الأحكام في مصالح الأنام: ٢/ ٢١٤.

(٤) تفسير الفاتحة الكبير: ٧.

(٥) سورة البقرة: ٢/١٣٦.

الأصوليين: "فكما استخرج علماء الأصول والفقه من ألفاظ القرآن والسنة بطريق الإشارة أحكاما تشريعية، كذلك استخرج الصوفية بطريقها علوما ربانية"[1].

وهذا مما يبعد تبادره كما أسلفت بيانه في علاقات المصطلح، لأنه صعب المدرك بعيد النوال من ظاهر العبارة واللائح من المقال.

٢,٥. التبادر والاستدلال:

والاستدلال إذا أطلق أريد به ذكرُ الدليل وطلب الدلالة وطلب الدليل، والمقصود هنا المعنى الأول، أي ما أنتجه التبادر من إطلاقات على معانيه، فصح تعريف الأدلة بما أقره سبقها إلى الأفهام من إدراك لعمق مدلولها عند الأصوليين، ومنها:

١,٢,٥. القياس الجلي والخفي

ويطلق الحنفية كما عند الآمدي وغيره على الجلي: " ما تبادر إلى ذهن المجتهد "، وأما الخفي: "وهو ما خفي مما تبادر"، والمراد منه الاستحسان، ويقال الاستحسان لما هو أعم من القياس الخفي أي كل دليل في مقابلة القياس الظاهر[2].

٢,٢,٥. الاستحسان:

عرفه الحنفية بأنه: دليل ينقدح في نفس المجتهد تقصر عبارته عنه، ورد بأنه أي الدليل المذكور إن تحقق عند المجتهد فمعتبر ولا يضر قصور عبارته عنه قطعا، وإن لم يتحقق عنده فمردود قطعا[3].

---

(١) بدع التفاسير: ٥١.

(٢) الإحكام: ٣/٤. وانظر، التقرير والتحبير: ٢٩٥/٣.

(٣) حاشية العطار: ٣٩٥/٢.

والتبادُر هنا إن أجريناه على حقيقته فاعتباره آكد، لما ينقدح في ذهن المجتهد من الاستثناء على دليل المنع، بالعدول عن حكم في المسألة يخالف نظائرها، أي دون إلحاقها بمقيس تقاس عليه كالقياس الجلي، ومن ثم وإن كان الخفاءُ وسماً يقارنُ النظر الاستحساني إلا أن انقداحه وتبادره وارد معنى.

٣،٢،٥. العرف:

وينقسم العرف إلى قولي وعملي، وفي حدّ القولي: أن يتعارف قوم إطلاق لفظ لمعنى بحيث لا يتبادر عند سماعه إلا ذاك المعنى[١]، وهذا كما سيأتي يأخذ منحى معينا فيما يتبادر من الحقائق تترجح بها الإطلاقات العرفية على غيرها عند الأصوليين، وسيأتي في باب الترجيح بالتبادُر ما هو من هذا القبيل.

٣،٥. التبادُر والبيان والإفهام

اقتضى المتعارف عليه أنْ ثمّة إرادة يقوم عليها أساس التخاطب، وبها ينتقل الكلام من معنى إلى غيره بالنية والعزم والقصد، يقول ابن القيم: فاللفظ الخاص قد ينتقل إلى معنى العموم بالإرادة، والعام قد ينتقل إلى الخصوص بالإرادة[٢]، وقال القرافي: والنية تكفي في تقييد المطلقات، وتخصيص العمومات، وتعيين أحد أفراد مسميات الألفاظ المشتركة، وصرف اللفظ عن الحقائق إلى المجازات[٣].

وإنما يقوم التبادر في وظائف البيان مقام المعين لإرادة المتكلم وقصده، ورصد مراتب التطور الدلالي والسبق الإرادي، من خلال انتقال الذهن إلى تعيين المراد، ولداعي الفطرة أثر في توجيه لسان التخاطب بين المتكلم والسامع، ولا يسعنا هنا بيان البديهي من التلازم بين المركوز في النفس وما يُجلّيه السبق إلى الفهم والتبصر، كيف وأصول الخطاب العربي تسندُه؟!، وإنما

(١) التقرير والتحبير: ١/ ٣٥٠.

(٢) إعلام الموقعين: ٣/ ٨.

(٣) الفروق: ٣/ ٦٤.

الإشكال في التأسيس له منهجيا، وهذا مما تفتقر إليه المباحثات اللغوية والأصولية، وأسوق توكيد ابن القصار من المالكية لمدى فطرية أصل الخطاب في احتمال العموم والخصوص، وهو ما أومأ إليه بقوله: "ووجه ذلك أن فطرة اللسان في العام الذي وصفته: احتمالُ الخصوص، إذ لو لم يكن محتملا لذلك، لكانت عينه توجب أن يجري حكمه على جميع ما اشتمل عليه، ولو كانت عينه توجب ذلك، لم يجز أن يوجد في الخطاب لفظ عام أريد به الخصوص، ولا جاز أن يقوم دليل على خصوص لفظ عام، وفي وجودنا الأمر بخلاف ذلك، دليل على أن عين اللفظ لا توجب العموم، وإذا كان ذلك كذلك علم احتماله، ومتى علم أنه محتمل، لم يجز الإقدام على الحكم به دون البحث والنظر في المراد به، والمعنى الذي يخرج عليه، لأن الله عز وجل أمرنا باتباع كتابه، وسنة رسوله عليه السلام، والصواب والاعتبار بهما، والردّ إليهما، وذلك كالآية الواحدة، ولا يجوز ترك شيء من ذلك مع القدر عليه، وإذا لم يجز ذلك، وجب أن ينظر، ولا يهجم بالتنفيذ قبل التأمل، كما لا يبادر في الكلام المتصل إلى أن ينتهي إلى آخره، فينظر هل يتبعه استثناء أم لا، فكذلك الكتاب، والسنة، والأصول كلها، كالآية الواحدة"[1].

ومثل ما سبق في البيان حاصل فيما تمليه دلالة السياق وما يبتدره الذهن منها، وهذا ما لا يُدرك دون اجتهاد ومران، فحسن التناسب يختلف باختلاف الغرض المسوق له الكلام، قال الخطابي: وأما رسوم النظم فالحاجة إلى الثقافة والحذق فيها أكثر لأنها لجام الألفاظ، وزمام المعاني وبه تنتظم أجزاء الكلام، ويلتئم بعضه ببعض فتقوم له صورة في النفس يتشكل بها البيان[2].

٤,٥. التبادر والتعليل

وهذا أيضا مدرك في دلالة العلل النصية أو عن طريق التنبيه والإيماء أو حتى ما دونها وهو مما تؤيده اللغة وتشهد له، ونفسه باعث على فطرية المقاصد كما ألمح إليه أرباب الشأن، قال أبو الخطاب: هذا كله صريح في التعليل خصوصا فيما لحقته الفاء، نحو: "فإنه يبعث ملبيا"، وقال غيره: هو من باب التنبيه والإيماء والخلاف لفظي، لأن أبا الخطاب يقول: إن التعليل به صريح

(١) مقدمة من الأصول في الفقه على مذهب مالك وما يليق بمذهبه: ١٢٣، ١٢٤.

(٢) بيان إعجاز القرآن: ٣٦.

لأنه تبادر منه إلى الذهن بغير توقف في عرف اللغة، وغيره يعني: بكونه ليس بصريح أن حرف "إنّ" ليست موضوعة للتعليل في اللغة، قال الطوفي: وَهَذَا أَقْرَبُ إِلَى التَّحْقِيقِ، وَإِنَّمَا فُهِمَ التَّعْلِيلُ مِنْهُ فَهْمًا ظَاهِرًا مُتَبَادَرًا بِقَرِينَةِ سِيَاقِ الْكَلَامِ وَصِيَانَةً لَهُ عَنِ الْإِلْغَاءِ(١).

ومثله بادٍ في درك مسالك التعليل، ومنه مسلك المناسبة الآيل إلى اعتبار المصالح، فلم يجر الأصوليون على اعتباره إلا من حيث أنه كلما عرض على العقول تُبادر إلى تلقّيه بالقبول، ولذا لم يبعد ابن العربي عن هذا المعنى بقوله: فإن انقدح للمجتهد معنى مخيل، أو ظهر له لامع من تعليل، فينبغي له أن يجعله مناط حكمه، ويشد عليه نطاق علمه، فإن أبهمت الطريق ولم يتضح له سبيل ولا اتفق ترك الحكم بحالة، وتحقق عدم نظرائه وأشكاله(٢)..

٦. آثار التبادر ونتائجه:

١،٦. التصور الصحيح الواضح:

وهو منتهى الحقائق الصادرة عن عالم الذهن، فمن مبادئ النظر والاجتهاد التي لا خلاف فيها عند ذوي العقول السليمة والفطر المستقيمة، أن الحكم على الشيء فرع عن تصوره، والتصور الصحيح ينتج الحكم الصحيح، كما أن التصور الخطأ ينتج الحكم الخطأ، والتحقق في تحصيل المعاني ناتج عن كمال تصورها، والتبادر محيل عليه.

ويظهر التواشج من خلال الربط بين المسبب والسبب أي بين التبادر والتصور الحقيقي، إذ لما كان التصور الحقيقي نابعا من عالم الذهن، وكان النشاط الذهني متمثلا للعالم الخارجي ومقتبسا منه، كان لذلك الاقتباس أثرا في إنتاج مفاهيم ذهنية قائمة على حقائق، أي على تصورات حقيقية.

(١) المدخل إلى مذهب الإمام أحمد بن حنبل: ١٦٣/١، وانظر: شرح مختصر الروضة: ٣٦١/٣.

(٢) المحصول: ١٣٢.

ومن هذا المنطلق، كان لزاماً على الفقيه المجتهد الناظر في المتغيّرات المؤثرة في الأحكام، فهمُ الحادثة - المرادِ بحث حكمها - برمتها فهماً دقيقاً، وتصورها تصوراً صحيحاً، قبل البدء في بحث مدى تغير حكمها، فيجب تفهم المسألة من جميع جوانبها، والتعرف على أبعادها، وظروفها، وأحوالها، وأصولها، وفروعها، ومصطلحاتها، وكل ما له تأثير في الحكم فيها، ف (المجتهد لا يحكم على فعل من الأفعال الصادرة عن المكلفين بالإقدام أو بالإحجام إلا بعد نظره إلى ما يؤول إليه ذلك الفعل، مشروعاً لمصلحة فيه تُستجلَب، أو لمفسدة تُدرأ، ولكن له مآل على خلاف ما قصد فيه... فلا يصح إطلاق القول بعدم المشروعية، وهو مجال للمجتهد صعب المورد، إلا أنه عذب المذاق محمود الغب، جار على مقاصد الشريعة)[1].

وكم يؤتى الباحث أو العالم من قِبَل جهله بحقيقة الأمر الذي يبحثه ويتحدث عنه، ولذلك نبه الفاروق عمر رضي الله عنه في رسالته الطويلة في القضاء، التي أرسلها إلى أبي موسى الأشعري رضي الله عنه، بقوله: (... ثم الفهم الفهم، فيما أدلى إليك مما ورد عليك، مما ليس في قرآن ولا سنة ...)[2].

٢,٦. رفع الإشكال عند التعارض

وللأصوليين اعتداد بما يتبادر إلى الذهن من معنى، وهو معتبر بمقتضى النظر وشاهد العرف وغير ذلك، قال القرافي: ومتى حصل التبادُر كان الحق أن اللفظ موضوع لما يتبادر إليه الذهن لأنه الراجح، والمصير إلى الراجح واجب وإن كان على خلاف الأصل، ألا ترى أن المجاز على خلاف الأصل، وإذا رجح بالدليل وجب المصير إليه. وكذلك التخصيص والإضمار وسائر الأمور التي هي على خلاف الأصل، متى رجحت وجب المصير إليها إجماعا[3].

(١) الموافقات: ٥/١٧٧-١٧٨، الفروق: ١/ ٦٤.

(٢) إعلام الموقعين: ١/٨٦.

(٣) الإحكام في تمييز الفتاوى عن الأحكام: ٧٧.

وذكر ابن جزي من وجوه الترجيح: أن يكون ذلك المعنى المتبادر إلى الذهن، فإن ذلك دليل على ظهوره ورجحانه[١]، ومن ثم حكم الأصوليون بوجوب العمل بالظاهر المتبادر إلى الذهن، وترجيحه على غيره عند التعارض، ما لم يصرف إلى غيره من المعاني.

٦،٣. التوفيق بين الحقائق

إن التوصل إلى الحقيقة في دلالة الألفاظ على المعاني عن طريق التبادر محيل على التمييز بينها من حيث المدلول الذي صيغت في قالبه، وهو حسب نظر الأصوليين لا يخرج عن الحقائق الثلاث: اللغوية والشرعية والعرفية، ومن ثم يؤول الحال بعد توكيد أي منها المقصودة في المعنى المراد، إلى توفيق بين مراتبها، مع إثبات مزية لبعضها على الأخرى وضعا واستعمالا، ويظهر ذلك فيما يأتي.

- **بين الحقيقة اللغوية والعرفية:**

وحقيقة ذلك استواء المتبادر إلى الفهم عند الفريقين، وجعله السبكي من محاسنه، قال: ومثاله أن يتبادر إلى الفهم حيث كان كما أن من سمع ما رواه البخاري ومسلم من قوله صلى الله عليه وسلم: "مطلُ الغنى ظلم": فهم أن مطل من ليس بغنى ليس ظلما، وقد فهم ذلك من الحديث أبو عبيدة وهو من أئمة اللغة، وكذلك الشافعي وهو إمام اللغة وابن بجدتها، والتمسك بقول الشافعي وأبي عبيدة أولى من التمسك بقول أعرابي جلف، وكذلك أهل العرف يتبادر إلى فهمهم من قول القائل الميت اليهودي لا يبصر أن الميت الذي ليس هو بيهودي يبصر بدليل أنهم يسخرون من هذا الكلام ويضحكون منه، وإنما ذكر المصنف هذين المثالين ليبين أن المتبادر إلى الفهم في الأول عند أهل اللغة وفي الثاني عند أهل العرف فيجتمع التبادر من الجهتين وهذا من محاسنه[٢].

---

(١) التسهيل لعلوم التنزيل: ١٣/١.

(٢) الإبهاج في شرح المنهاج: ٣٧٤/١.

- **بين الحقيقة اللغوية والشرعية:**

وقد يقتضي التبادر إلى فهم معنى مخالفته لما يرتضيه وضعه اللغوي، وبما يُصبح معه المعنى اللغوي لغوا، ويشمل على سبيل المثال اللفظ المنقول من اللغة إلى معنى شرعي خاص كالصلاة مثلا، وهو من قبيل الظاهر، ورجحان المعنى الشرعي الاصطلاحي للصلاة أمارته تبادر هذا المعنى إلى العقل بمجرد إطلاق هذا اللفظ أو سماعه، والتبادر أمارة الحقيقة، والحقيقة لا شك راجحة. وعلى هذا فالمعنى الشرعي الاصطلاحي للصلاة هو الظاهر الراجح لتبادره إلى الفهم ووضوحه، لأنها وضعت وضعا جديدا لهذا المعنى من قبل المشرع، فأصبح معناها اللغوي مجرد احتمال عقلي مجازي مرجوح، لا حجة فيه ما لم يتأيد بدليل، وهذا الأصل هو الذي تفسر على أساسه جميع الاصطلاحات في كل علم، لأن المعنى اللغوي أصبح لغوا[١].

- **بين الحقيقة الشرعية والعرفية:**

وحقيقة العرف القولي هو أن يتعارف قوم على إطلاق لفظ لمعنى بحيث لا يتبادر عند سماعه إلا ذاك المعنى، ولما كان إطلاق اللحم على السمك غير متعارف عليه، قالوا بعدم حنث من حلف ألا يأكل لحما فأكل سمكا، وقد سمي في القرآن لحما، قال تعالى: "لتأكلوا منه لحما طريا"[٢].

ونقل الفخر الرازي أن حجة أبي حنيفة رحمه الله بناء الأيمان على العادة، وعادة الناس إذا ذكر اللحم على الإطلاق أن لا يفهم منه لحم السمك بدليل أنه إذا قال الرجل لغلامه اشتر بهذه الدراهم لحماً فجاء بالسمك كان حقيقاً بالإنكار[٣]، فكان المتبادر عند الإطلاق اعتبار اللحم غير شامل للسمك. قال الآمدي: والأصل تنزيل التصرفات الشرعية على وفق التصرفات العرفية[٤].

---

(١) المناهج الأصولية في الاجتهاد بالرأي: ١٤٤.

(٢) سورة النحل: ١٤/ ١٦.

(٣) مفاتيح الغيب: ٦/٢٠.

(٤) الإحكام: ٦٠/٤.

فهذه الآثار التي أبرزت دور التبادر في مناهج الأصوليين وإن كانت تفتقر إلى تفصيل، فإنها عَنت بالكشف عن خصائصه الوظيفية، ويلحق بها غيرها، في سياق الدلالة على الحقيقة، التي عُدّت عمدة في بناء الأحكام، وهو موضوع القواعد الأصولية التي تعنى بما يتوصل به إلى استنباط الأحكام من أدلتها التفصيلية.

خاتمة:

تكشف الدراسة فصولا من الأسس المنهجية التي تتداخل فيها مستندات الدرس اللغوي والأصولي لتكاملهما في صياغة منهجية اجتهادية استنباطية كانت بإجماع المفكرين والفلاسفة النظّار من أدق ما أنتجه العقل المسلم، وبناء منهج علمي نقدي متكامل أصيل ازدانت به نظرية المعرفة وراكمت به تنوعا وثرورا دلاليا مايزها عن غيرها.

ولما كانت القواعد الأصولية كما أسلفتُ قواعدَ لغوية، كشف التبادر عند الأصوليين بوصفه دليلا إلى الحقيقة، وعلامة عليها، ومعيارا ذهنيا يساعد على التوصل إلى الأحكام المقارنة للحقائق، عن عمق قضيته التي تمتح من اللغة في نسقية الألفاظ والمعاني، كما ترتبطُ ارتباطا وثيقا بالسمات النفسية والعقلية والاجتماعية التي تساعد على بناء التصور الصحيح والواضح لماصدقات القضايا المزمع البحث عن إطلاقاتها وحقائقها، ومن ثم يمكن استخلاص بعض المياسم الملحة التي تسم التبادر في سياق البحث في ماورائيات المناهج اللغوية الأصولية، وهي كالآتي:

- نصوص الشريعة عربية، ولا يفهما حق الفهم، إلا من فهم اللغة العربية حق الفهم، فالمبتديء في العربية مبتديء في فهم الشريعة، ومن ثم كان التبادُر من وسائط الفهم ومدارك الكشف عن الحقيقة.
- يؤسس التبادر لخاصية الثبات في اللغة بحيث لا يناسب بعض الإطلاقات إلا المعنى الواحد، بل يحصر في الدلالة اللغوية لبعض الألفاظ ولا يتجاوزها إلى غيرها.
- لا يكون التبادر إلا في الحقيقة، ولا تكشف عن طريقه إلا لمن له علم بالوضع، ودراية بقواعده، ومن ثم يعسُر عند غيره درك معانيها، وهو سياج حاطه الأصوليون بضوابط يتعذّر

اجتماعهما إلا عند العالم، واللغوي، والرباني، والراسخ، والمجتهد، والفقيه...، أما الاستثناء فوارد في الإدراك التبادري على الاشتراك في المعرفة المركوزة في النفوس عند الجميع، وعلى درك المعاني الجمهورية التي يشترك فيها أيضا الجميع.

- بين المشعر بالمعنى عند اللغويين واللاشعور في التبادر تقاطع، وقد يكون للأخير نوع ارتباط بالأول، لاسيما إذا كان مرتكَزا لكشفه واستيعابه، وهو مما يفتقر إليه التباحث في الدرس اللغوي.
- مجالي دلالات الإدراك التبادري تطبيقا في المدارسة قد تكون مقدمة لاستكمال تصوره في المنهج الأصولي بوصفها أمهات القضايا، ودونها ما لم أشر إليه من نماذج وصور أخرى تفتقر إلى بحث واستدراك.
- استحضار السمات النفسية والعقلية والاجتماعية بإزاء فقه النفس من أهم المدارك للإدراك التبادري الوهلي كما عنت بها الدراسة، والآيل إلى التوفيق بين الحقائق، والترجيح عند التعارض، وبناء التصور الصحيح الواضح.

المصادر والمراجع

الإبهاج في شرح المنهاج على منهاج الوصول إلى علم الأصول للبيضاوي، علي بن عبد الكافي السبكي، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ١٤٠٤هـ.

الإحكام في أصول الأحكام، علي بن محمد الآمدي، تحقيق، د سيد الجميلي، دار الكتاب العربي، ط١، بيروت، ١٤٠٤هـ.

أحكام القرآن، ابن العربي، دار الكتب العلمية، بيروت.

إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول، محمد بن علي الشوكاني، دار الكتاب العربي، ط١، ١٤١٩هـ، ١٩٩٩م.

أصول السرخسي، أبو بكر محمد بن أبي سهل السرخسي، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ١٤١٤هـ، ١٩٩٣م.

إعلام الموقعين عن رب العالمين، محمد بن أبي بكر ابن القيم، تحقيق، طه عبد الرؤوف سعد، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٣م.

البحر المحيط في أصول الفقه، بدر الدين الزركشي، تحقيق، محمد محمد تامر، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢١هـ، ٢٠٠٠م.

البحر المديد في تفسير القرآن المجيد، أحمد بن عجيبة، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت

بدع التفاسير، عبد الله بن الصديق الغماري، دار الرشاد الحديثة، ط٢، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.

التحبير شرح التحرير، علاء الدين المرداوي، مكتبة الرشد، الرياض، ١٤٢١هـ، ٢٠٠٠م.

التسهيل لعلوم التنزيل، محمد بن أحمد بن جزي الكلبي، دار الكتب العلمية، ط٢، بيروت، ١٤٢٨هـ، ٢٠٠٧م

تفسير الفاتحة الكبير، أحمد بن عجيبة، مخطوط خاص.

التقرير والتحبير على التحرير في أصول الفقه، محمد بن محمد ابن أمير الحاج. دار الفكر، ١٤١٧هـ، ١٩٩٦م.

تيسير التحرير شرح كتاب التحرير في أصول الفقه، محمد أمين بادشاه، دار الفكر، د.ت

ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي والجرجاني في الدراسات القرآنية والنقد الأدبي، تحقيق، محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، ط٣، دار المعارف، مصر.

حجة الله البالغة، ولي الله الدهلوي، تحقيق، سيد سابق، دار الكتب الحديثة، القاهرة.

الحقائق والاعتباريات في علم الأصول، محمد صادق الموسوي، تعريب، عبد الرحمن العلوي، دار الهادي، ط١، بيروت، ٢٠٠٥م.

ديوان جران العود النميري رواية أبي سعيد السكري، جران العود النميري، دار الكتب المصرية، ٢٠٠٠م.

شرح مختصر الروضة، نجم الدين الطوفي، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي، مؤسسة الرسالة، ط١، ١٩٨٧م.

شعب الإيمان، أبو بكر البيهقي، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ١٤١٠هـ.

غاية الوصول شرح لب الأصول، أبو يحيى زكرياء الأنصاري الشافعي، مكتبة الرشاد، الدار البيضاء، د.ت.

فتاوى السبكي، تقي الدين السبكي، دار المعرفة، بيروت.

في المناهج التأويلية، محمد بن عياد، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة صفاقس، ط١، تونس، ٢٠١٢م.

في المواجهة التأويلية، محمد بن عياد، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة صفاقس، ط١، تونس، ٢٠٢١م.

قواعد الأحكام في مصالح الأنام، عز الدين بن عبد السلام، دار المعارف، بيروت.

الكيان والمكان، محمد بن عياد، مكتبة علاء الدين، ط١، تونس، ٢٠١٨م.

لسان العرب، جمال الدين ابن منظور، دار صادر، بيروت.

المحصول في علم أصول الفقه، محمد بن عمر بن الحسين الرازي، تحقيق، طه جابر العلواني، منشورات جامعة محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، ط١، ١٤٠٠هـ.

المختصر في أصول الفقه، علي بن محمد ابن اللحام، منشورات جامعة الملك عبد العزيز، مكة المكرمة.

المدخل إلى مذهب الإمام أحمد بن حنبل، ابن بدران عبد القادر بن أحمد، تحقيق، محمد أمين ضناوي، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ١٩٩٦م.

مداخل مهمة إلى أشرف علوم الأمة (علم أصول الفقه)، عبد الله عبد المومن. منشورات مكتبة سلمى، ط١، تطوان، ٢٠٢٢م.

المزهر في علوم اللغة وأنواعها، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، تحقيق، فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، ط ١، بيروت، ١٩٩٨م.

المستصفى من علم الأصول، أبو حامد الغزلي، تحقيق: محمد عبد السلام عبد الشافي. دار الكتب العلمية: ١٤١٣هـ

معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر، وآخرون، عالم الكتب، ط١، القاهرة، ٢٠٠٨م.

المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مكتبة الشروق الدولية، ط٤، القاهرة، ٢٠٠٤م.

مفاتيح الغيب، فخر الدين الرازي، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ١٤٢١هـ، ٢٠٠٠م.

المقدمة، عبد الرحمن ابن خلدون، تحقيق، خليل شحادة، دار الفكر، ط٢، بيروت، ١٩٨٨م.

مقدمة من الأصول في الفقه على مذهب مالك وما يليق بمذهبه، القاضي أبو الحسن ابن القصار، تحقيق، د أحمد البوشيخي، دار اللطائف، ط١، ٢٠١٢م.

المناهج الأصولية في الاجتهاد بالرأي في التشريع الإسلامي، محمد فتحي الدريني، مؤسسة الرسالة، ط ٣، بيروت، ١٩٩٧م.

الموافقات في أصول الشريعة، أبو إسحاق الشاطبي، تحقيق، مشهور بن حسن آل سلمان، دار ابن عفان، ١٩٩٧م

les limites de l'interprétation, Eco (Umberto), Edition Bernard Grasset, Paris,1992.

الرمز في عنوان الرواية ما بعد الحداثية

روايتا "سرايا بنت الغول" و"لعبة دي نيرو" أنموذجا

أ.د. نهاد المعلاوي

كليّة العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، تونس

البريد الإلكتروني: nihedmouhaj@gmail.com

معرف (أوركيد): 0000-0002-4730-1818

بحث أصيل الاستلام: ١-١١-٢٠٢٢ القبول: ٢٥-٤-٢٠٢٣ النشر: ٣٠-٤-٢٠٢٣

الملخص:

العنوان الرّوائيّ "كائنٌ اجتماعيٌّ" تتغيّر صياغتُه من عصرٍ إلى آخر، وتتحوّل وتتطوّر بتطوّر الأجناس الأدبيّة، والحياة الفكريّة، والمعطيات الاِجتماعيّة، وهو ما تقوم دليلًا عليه عناوين روايات الحساسيّة الجديدة الّتي قطعت مع مفاهيم "الاِنعكاس" و"الواقعيّة" و"المباشرتيّة"، وتحوّلت إلى موقعٍ من مواقع الصّنعة الأدبيّة القائمة على مفاهيم "الخرق" و"الاِنزياح" و"التّكثيف" و"الإيحاء"، وهي مفاهيم فتحت أفق القراءة على تنوّع التّأويلات وتعدّدها، وقد قاد اِلتقاء هذه الخصائص (التّحوّل والتّنقّل والتّعدّد والتّكثيف والإيحاء) في عتبة عنوان الرّواية الجديدة، إلى أنْ شرّعت أبوابها أمام الرّمز الّذي يقاسمها نفس الخصائص، فقد وجدت فيه طاقاتٍ دلاليّةً تُوسّع أفق القراءة، وتُغنيها، وتُشيّد للعنوان سيميائيّته الّتي تحوّله إلى علامةٍ تختبئ خلف سطحها اللّغويّ المختزل طبقاتٌ دلاليّةٌ، تكشف عنها الدّراسة السّيميائيّة الّتي سنتّخذ منها منهجًا في تأويل عنواني روايتي "سرايا بنت الغول" لإميل حبيبي و"لعبة دي نيرو" لراوي حاج المكوّنتين لمدوّنة هذا البحث.

الكلمات المفتاحية:

ما بعد حداثيّة، نيوكولونياليّة، عتبة العنوان، رمز، توسيع الرّمز، استحداث الرّمز

للاستشهاد/ **Atif İçin / For Citation:** المعلاوي، نهاد. (٢٠٢٣). الرّمز في عنوان الرّواية ما بعد الحداثيّة: روايتا "سرايا بنت الغول" و"لعبة دي نيرو" أنموذجا. ضاد مجلة لسانيات العربية وآدابها. مج٤، ع٧، ٩٩- ١٤٥ https://www.daadjournal.com/

The Symbol in the Title of the Postmodernist Novel: "Saraya Bint El Ghoul" and "loubatou Deniro" Models.

Prof. Dr. Maalaoui Nihed

Faculty of Humanities and Social Sciences,Tunis

E-mail: nihedmouhaj@gmail.com

Orcid ID: 0000-0002-4730-1818

Research Article Received: 01.11.2022 Accepted: 25.04.2023 Published: 30.04.2023

Abstract:

The title of the novel is a social object that changes from one age to the next, and transforms and evolves with the development of literary genres, intellectual life, and social data. This is evidenced by the titles of new sensitivity novels, which were cut with the concepts of "reflection", "realism" and "directivity" On the concepts of "breach", "displacement", "condensation" and "inspiration", concepts that opened the horizon of reading on the diversity of interpretation and multiplicity. The convergence of these characteristics (transformation, mobility, multiplicity, condensation and revelation) led to the title paratext of new novel, until it opened its doors to the symbol, shared by the same characteristics. It has found the energies of the expansion of the reading, and enrich reading, and tribute of the title a semiotic turning it in to a sign, hiding behind the surface of the language reduces, the semantic layers revealed by the semiotic study, wich we will take a method in the interpretation of the titles of the novels “ saraya bint al ghoul” by novelist “emile habibi” and “denero’s game” by novelist “rawi hajj” .

Keywords:

post-modernism,neocolonialism, title, paratext, symbol, expand symbol, create a symbol.

تقديم:

مازال الرّمز، بوصفه مقولةً ثقافيّةً، يمارس كلّ ألوان الغواية والسّحر على الإنسان، حتّى جعل منه هذا الأخير أساسًا لكلّ تنظيماته ومؤسّساته وعلومه وفنونه ولُغاته، وقد حمل هذا الحضور المكثّف للرّمز في حياة البشر صاحب كتاب "فلسفة الرّمز" على تعريف الإنسان بأنّه حيوانٌ رمزيّ، وبهذا التّعريف، يؤكّد (كاسيرر) أنّ قدرة الإنسان على الاِنفصال عن المباشر الملموس، وتفكيره بالرّموز، شرطٌ أساسيٌّ من شروط إنسانيّته، ذلك أنّ "السّلوك غير الرّمزيّ عند الإنسان العاقل هو سلوك المرء من حيث هو "حيوانٌ"، أمّا السّلوك الرّمزيّ فهو سلوك الشّخص نفسه من حيث هو إنسانٌ"[1]، فسلوك الإنسان الرّمزيّ لا ينشأ من عجزٍ عن التّعبير باللّغة، وإنّما من نزعةٍ نحو التّجريد والإيحاء والتّلميح، خرقًا للحجب، ونفاذًا للأصقاع الخفيّة، وكشفًا عن أسرار الوجود، وقبضًا على الجوهر، وهكذا يقف الرّمز دليلًا ساطعًا على اِرتقاء الإنسان في سلّم المعرفة، وعلى التّطوّر الّذي طرأ على أفكاره وعواطفه، وعلى نضج نظرته إلى الكون، وعلى تنظيم علاقته به، فقد نجح الرّمز في تخليص الإنسان مِن قيود المكان والزّمان، ومِن أعباء المباشر والتّقريريّ والمحسوس والماثل والعينيّ والجزئيّ والفرديّ، ومِن ثقل التّسمية والتّصريح والوضوح، ليتخطّى الظّاهر والسّطحيّ والتّافه واليوميّ نحو "درجةٍ عليا تتعدّد فيها مستويات الدّلالة، وتعمُق، ويصل فيها الذّهن إلى خصوبةٍ فكريّةٍ تمكّنه مِن إدراك العلاقات والنّماذج والصّيغ والكلّيّات"[2]، ويتمّ فيها التّعبير عن الأفكار والعواطف "ليس بوصفها مباشَرةً، ولا بشرحها من خلال مقارناتٍ صريحةٍ وبصورةٍ ملموسةٍ، ولكن بالتّلميح إلى ما تكون عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار والعواطف، وذلك بإعادة خلقها في ذهن القارئ من خلال استعمال رموزٍ غير مشروطةٍ"[3] لا تحلّل الواقع، ولا تمثّل شيئًا بعينه تمثيلًا محضًا، وإنّما تعمل على تكثيف الواقع تكثيفًا يضفي عليه مسحةً من الغموض الموحي، فتنفتح الرّموز على تأويلاتٍ متنوّعةٍ ولا محدودةٍ، وتقطع مع الدّلالة الواحدة الّتي لا

(١) سحر الرّمز: ٤١.

(٢) مقدّمة في نظريّة الأدب: ٢٧.

(٣) الرّمزيّة: ٤١-٤٢.

تقبل التّنويع، وتنفر من الثّبات، وتميل إلى الحركة والتّنقّل والحياة، فالرّمز-كما يذهب إلى ذلك (أرنست كاسيرر)- "عامّ الاِنطباق، أي يوحي بأكثر من شيءٍ واحدٍ، وهو متحرّكٌ ومتنقّلٌ ومتنوّع"(١)، وقد حملت هذه السّمة -الّتي يختصّ بها الرّمز- المنظّرين على التّمييز بينه وبين مجموعة من المفاهيم الّتي تتلبّس به، من قبيل المجاز والاستعارة والدّليل اللّغويّ والشّعار والإشارة، فإذا كان المجاز تجسيدًا وتجسيمًا لحقيقةٍ مجرّدةٍ، ومجرّد انتقالٍ من معرفةٍ ضمنيّةٍ إلى معرفةٍ مجسّدةٍ تتساوى معها في الدّلالة، فإنّ الرّمز -على حدّ قول (اشبنجلر)- "لمحة من لمحات الوجود الحقيقيّ يدلّ عند النّاس ذوي الإحساس الواعي على شيءٍ من المستحيل أن يترجم عنه بلغةٍ عقليّةٍ"(٢)؛ إذ يتبدّى الرّمز لنا من خلال لغةٍ لا يمكن تعويضها ولا ترجمتها، فهو "أفضل طريقةٍ للإفضاء بما لا يمكن التّعبير عنه"(٣)، وحسم (بول ريكور) في كتابه "نظريّات التّأويل، الخطاب وفائض المعنى" الفرق بين الاِستعارة والرّمز، فالاِستعارة ليست في نظره "سوى إجراءٍ لغويٍ أي شكل غريب في الإسناد (...) فليست سوى السّطوح اللّغوية للرّموز"(٤)، أمّا الرّمز، فإنّه "ظاهرة ذات بعدين بحيث يشير الوجه الدّلاليّ فيه إلى الوجه اللّا-دلاليّ"(٥)، ممّا يدخلنا إلى تجاربَ غامضةٍ، تمتدّ جذورها في أصقاع الحياة وأعماق الشّعور، أمّا (يونغ)، فقد أوضح أنّ الدّليل اللّغويّ أقلّ دلالة من المتصوّر الّذي يمثّله بينما ينطوي الرّمز على مضمونٍ أكثر اتّساعًا وثراءً من معناه الفوريّ الحاصل في الذّهن، وقد ثبت أنّ العلاقة بين الرّمز والشّعار تقوم على مبدأ الاِختلاف، فإذا كان الشّعار صورةً مرئيّةً تعاقدت عليها المجموعة بطريقةٍ اعتباطيّةٍ اصطلاحيّةٍ، فإنّ "الرّمز مقيّدٌ بالكون"(٦)، وذو جذورٍ ممتدّةٍ في أعماق التّجربة الإنسانيّة، فالرّمز "يتردّد على الخطّ الفاصل بين الحياة واللّوغوس، فهو

(١) الرّمزيّة والرّومانتيكيّة في الشّعر اللّبنانيّ: ٢٦.

(٢) الصّورة الشّعريّة: ١٥٣.

(٣) الرّمز والرّمزيّة في الشّعر المعاصر: ٤١.

(٤) نظريّة التّأويل، الخطاب وفائض المعنى: ١١٦.

(٥) نظريّة التّأويل، الخطاب وفائض المعنى: ١١٦.

(٦) نظريّة التّأويل، الخطاب وفائض المعنى: ١٠٦.

يتحقّق في نقطة التّجذّر الأولى للخطاب في الحياة لأنّه يولد حيث يتطابق القوّة والشّكل"[١]، وأرجع (آرنست كاسيرر) في كتابه "فلسفة الرّمز" الفرق بين الإشارة والرّمز إلى أنّ "الإشارة جزءٌ من عالم الوجود المادّيّ أمّا الرّمز فجزءٌ من عالم المعنى الإنسانيّ، والإشارة مرتبطة بالشّيء الّذي تشير إليه على نحوٍ ثابت، وكلّ إشارةٍ واحدةٍ ملموسةٍ تشير إلى شيءٍ واحدٍ معيّن، أمّا الرّمز فعامّ الاِنطباق أي يوحي بأكثر من شيءٍ واحدٍ وهو متحرّكٌ ومتنقّلٌ ومتنوّع"[٢]، ويتبيّن من خلال هذه الموازنات ما يتميّز به الرّمز عن سائر مكوّنات "الغابة الرّمزيّة"[٣]، لأنّه مبنيّ على ركنين أساسيّين -هما الإيحاء والغموض- يجعلانه "مبعث تفسيرٍ لا نهاية له"[٤] فهو يرفض التّعيين، ويسمو على التّحديد، ويستقي مادّته الأوّليّة من الحياة ومجالاتها المتنوّعة، ويعبّر عن الواقع بطريقة فنّيّةٍ غير مباشرة.

ولمّا كان الأدب -وخاصّة الأصيل منه- يتعالى عن عمليّة استنساخ ظواهر الحياة، وينفر من المباشرتيّة والتّقريريّة في تمثيل العالم، ويرتفع فوق تفاهات الحياة اليوميّة وسراب المحسوس والعينيّ، ويعمل على إظهار "ما هو متميّزٌ ونموذجيٌّ، ويكشف عن الاتّجاهات في عمليّة تطوّر الواقع"[٥]، فقد وجد في الرّمز ضالّته المنشودة، ولئن فتح الأدب فضاءه للرّمز منذ ظهوره، فإنّ حاجته إليه قد تضاعفت في الحقبة ما بعد الحداثيّة، ذلك أنّ التّعبير عن إشكالات ما بعد الحداثة، بما يسودها من لا يقين ونسبيّة، وما يستبدّ بها من رغبةٍ في تفكيك السّرديّات الكبرى والتّعبير عن التّعدّد في الرّؤى والاِختلاف في زوايا النّظر والهجنة، وجد في الرّمز ما يحرّر الأدب والأديب معا، ويعطيهما إمكانات أفضل للكشف عن عوالم الرّعب الّتي اشتدّت فيها المخاوف، وتكشّفت فيها أغرب الأسرار وأشدّها رعبا، من خلف المظاهر المألوفة، ومن هنا استعاد الرّمز بريقه لما فيه من تكثيفٍ وثراءٍ دلاليّ، واشتدّت حاجة الأدب إليه لما فيه من

(١) نظريّة التّأويل، الخطاب وفائض المعنى: ١٠٢.

(٢) الرّمزيّة والرّومانتيكيّة في الشّعر اللّبنانيّ: ٢٥-٢٦.

(3) sémiotique et philosophie du langage: 121.

(٤) نظريّة التّأويل، الخطاب وفائض المعنى: ٩٩.

(٥) الأدب ونمذجة الواقع: ٣٣.

طاقاتٍ على تنويع التّأويلات حدّ تصارعها وتقابلها، ولقدرته على النّفاذ إلى العمق والإمساك بالجوهر والحقيقة.

وقد سعت الرّواية ما بعد الكولونياليّة إلى تفكيك السّرديّات الكبرى، وفضح إيديولوجيّاتها وخبراتها في ابتداع أشكال العسف والتّدمير، وقدرتها على تقديمها في شكل شعاراتٍ برّاقةٍ تراوغ وتخاتل ولا تمنح حقيقتها بيُسرٍ وسهولةٍ، ولم يتسنّ لها ذلك إلّا عبر الاِنفتاح على التّعدّد الدّلاليّ، والاِحتفاء بالمرور من السّطح إلى العمق، وتشريع أبواب النّصّ أمام الهجنة والاِختلاف والتّركيب بين المتضادّات والمتنافرات، وهي كلّها من سمات الرّمز وطبيعته، ولم تكتف الرّواية ما بعد الحداثيّة ببذر الرّموز في متونها، وإنّما فتحت أبوابها أمام التّعدّد الدّلاليّ منذ عناوين الأعمال الّتي تأتي مشبعة بالرّموز، مفتوحة على تعدّد إمكانات التّأويل، فقد كفّت عناوين الرّواية ما بعد الحداثيّة عن أن تكون مجرّد مرآةٍ تعكس موضوع الرّواية، أو مفتاحًا ييسّر على القارئ ولوج عوالمها، وأصبحت، بما تمّ حشده فيها من طاقاتٍ ترميزيّةٍ، تشتغل بوصفها علاماتٍ أو "دليلًا يلمع إلى معنًى خفيٍّ أو معنًى مفردٍ للمطّلعين أو معنًى ثانٍ ينضاف إلى المعنى السّطحيّ"[(١)]، فتعدّدت دلالاتها، وتأبّت عن القراءة الواحدة، وتعذّر تفكيكها بسبب التصاقها بالعوالم الاستعاريّة والرّمزيّة.

١. المنهج السّيميائيّ في قراءة الرّمز الرّوائيّ:

حملنا اشتغال عناوين الرّواية ما بعد الحداثيّة بوصفها علاماتٍ، على اختيار المنهج السّيميائيّ في دراستها، فالسّيميائيّة، بما هي "العلم الّذي يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاِجتماعيّة"[(٢)] أداةٌ فعّالةٌ تمكّن القارئ من تجاوز البنية السّطحيّة والدّلالات الحَرْفيّة للعنوان، والنّفاذ إلى بنيته العميقة، واستكناه المعاني الخفيّة الّتي تختبئ تحت كلماته المباشرة الماثلة للعيان، وهو ما يفتح بوّابة التّأويل على مصراعيها، ويعزّز دور القارئ في هذه العمليّة الّتي

---

(١) دلائليّات الشّعر: ١٦٤-١٦٥.

(٢) محاضرات في علم اللّسان العامّ: ٨٨.

يتحوّل بموجبها من مجرّد مستهلكٍ إلى منتجٍ لنصٍّ جديدٍ، فتأويل القارئ "يظلّ أساسيّا في كلّ الأحوال بما يمتلكه من ثقافةٍ شخصيّةٍ يسقطها على النّصّ"[1]، فتتعدّد التّأويلات بتعدّد القرّاء.

وقد وقع اختيارنا في هذا البحث على عنوانين لروايتين ما بعد حداثيّتين هما رواية "سرايا بنت الغول" للرّوائيّ الفلسطينيّ "إميل حبيبي"، ورواية "لعبة دينيرو" للرّوائيّ اللّبنانيّ الكنديّ "راوي حاج"، راعينا في اختيارهما التّنوّع والاختلاف في مصادر الرّمز من ناحيةٍ، وفي نوعه من ناحيةٍ أخرى، فإذا كان الرّمز في رواية "سرايا بنت الغول" متجذّرًا في الموروث الحكائيّ الشّعبيّ الفلسطينيّ، تأكيدًا لتشبّث مؤلّفها بالأرض وبقائه فيها، فإنّ الرّمز في عنوان رواية "لعبة دينيرو" يحيل على عوالم الحداثة الغربيّة، وعلى فنٍّ من الفنون الّتي نافست الرّواية على عرش الحكي وهو السّينما، وبهذا الانتقاء، يكون "إميل حبيبي" قد آثر رمزًا عامًّا، يأتي إلى عالم الرّواية محمّلًا بدلالاتٍ أصليّةٍ يحيّنها الرّوائيّ، ويوسّعها، لتصبح قادرةً على آداء أفكاره والتّعبير عن واقعه، بينما ينحت "راوي حاج" رمزه الخاصّ من عوالم السّينما الأمريكيّة، فالرّوائيّ حرٌّ في اختيار رموزه من مصادرَ مختلفةٍ، غير أنّ هذه الحرّيّة لا تعني الاِعتباطيّة، فالرّمز ينبع من النّصّ الرّوائيّ في حدّ ذاته، ومن تجربة المبدع الّذي يكتبه، فهو يرتبط بالحالة الفرديّة أكثر ممّا يرتبط بالحالة الجماعيّة.

٢. الموروث الحكائيّ الشّعبيّ خزّانٌ للرّمز: قراءةٌ سيميائيّةٌ في عنوان رواية (سرايا بنت الغول) للرّوائيّ الفلسطينيّ (إميل حبيبي):

العنوان مفتاح الرّواية، وبوّابتها الرّئيسيّة الّتي تيسّر الولوج إلى عوالمها، فهو نصٌّ مصغّرٌ، موجزٌ، يجسّد أعلى اقتصادٍ لغويٍّ ممكن، ولكنّه يكشف، في المقابل، عن فعاليّةٍ تأويليّةٍ تفتحه أمام تعدّد القراءات، وتنوّع التّأويلات، وهو علامةٌ سيميائيّةٌ تتكثّف فيها دلالات المتن، وتتحقّق من خلالها الوظيفة الإيحائيّة الّتي تهدف إلى إفشاء السّرّ الرّوائيّ وتوحي بما يعتمل في صدر الرّوائيّ من أحاسيس ومشاعرَ، وما يغلي في ذهنه من أفكارٍ ومواقفَ، يتوصّل إليها القارئ عبر سلسلة من عمليّات التّأويل أو الكشوفات الّتي ينطلق فيها من المادّة اللّسانيّة الّتي

(1) aspect du paratexte: 209.

اختارها الرّوائيّ لتعيين روايته، وللإيحاء بأفكاره ومواقفه، لذلك أظهر الرّوائيّون، وخاصّة ما بعد الحداثيّين منهم، عنايةً فائقةً بالعنونة الّتي فتحت أبوابها أمام الرّمز نظرا إلى التّقارب والتّماثل بين خصائص ووظائف العالمين، ولا يتقيّد الرّوائيّ في استقاء رموزه الّتي يستدعيها في عتبة العنوان بمجال معيّن أو محدّد، فالرّمز يمكن أن يكون نباتيًّا أو حيوانيًّا أو طبيعيًّا أو تاريخيًّا أو أسطوريًّا أو دينيًّا أو شعبيًّا أو فنّيًّا، إنّه ضاربٌ بجذوره في جميع مجالات الحياة، إلّا أنّ اختيار الكاتب لهذا المجال أو ذاك، كمصدرٍ للرّموز، يرجع بالأساس إلى استراتيجيّته وإلى مواقفه من قضايا عصره وإلى أهدافه المزمع تحقيقها.

وكثيرا ما شكّل الموروث الحكائيّ الشّعبيّ مصدرًا من المصادر الثّريّة والحافلة بالرّموز الّتي أعاد الرّوائيّ العربيّ استعمالها، مفجّرًا ما فيها من طاقاتٍ، ومتجاوزًا ما ارتبط بها من معطيات، شاحنًا إيّاها بمواقفه وأفكاره ورؤاه، ويعزى هذا الإقبال على الرّموز التّراثيّة في عناوين الرّواية ما بعد الحداثيّة إلى ما تشيعه من ألفة، وما تعقده من صلة بين القارئ والرّمز التّراثيّ، فعندما "يتعامل الأديب مع الموروث الشّعبيّ، ويصوغه أدبا، ويعاود تقديمه للنّاس مجدّدا بعد تحميله الأفكار الّتي يريد، لا يشعر النّاس بالغربة أو النّفور ممّا يقدّم إليهم، فيتمّ قبوله والتّفاعل معه بسهولةٍ، وبهذا ينجح الأديب في نقل التّأثير المراد للمتلقّين"[١]، ونظرًا لما يوقظه الرّمز التّراثيّ من ذكرياتٍ مشتركةٍ في وجدان المتلقّي، لحظة الاِلتقاء به في عتبة روايات الحساسيّة الجديدة، فقد كان مطلب الرّوايات الّتي تتصدّى للسّياسات الكولونياليّة، ويسعى من خلالها كتّابها إلى تعزيز الوحدة الوطنيّة، والوقوف في وجه المستعمر، والتّصدّي لمحاولات العدوّ السّطو على التّراث الوطنيّ وطمس الهويّة، شأن روايات الرّوائيّ الفلسطينيّ "إميل حبيبي"، وخاصة "خرافيّته" المعنونة ب "سرايا بنت الغول"، فما هي الدّلالات الإيحائيّة الّتي كثّفها الرّوائيّ في هذا العنوان-الرّمز؟

١،٢. رمزيّة التّركيب البدليّ:

(١) الشّعر الفلسطينيّ المقاتل: ٢٠.

اختار المؤلّف لعنونة روايته التّركيب البدليّ ليكون وعاءً تركيبيًّا نحويًّا يحمّله أفكاره ومشاعره ومواقفه، وتجب الإشارة إلى أنّ المؤلّف اختار التّركيب البدليّ من بين إمكانيّاتٍ تركيبيّةٍ متعدّدةٍ تتيحها اللّغة العربيّة للمتكلّم، وهو ما يؤكّد قصديّة هذا الاختيار، وارتباطه الوثيق بمقاصد المؤلّف، فالتّركيب النّحويّ، كما يجمع على ذلك المحدثون، جسرٌ واصلٌ بين المعنى والشّكل النّحويّ، وهو، كما يذهب إلى ذلك (تشومسكي)، يضطلع بمَهمّةٍ مركزيّةٍ تتمثّل في تأدية الحساب عن البنية الدّاخليّة العميقة للجمل.

وفي عنوان رواية حبيبي، يحضر المركّب البدليّ بين اسم العلم "سرايا" والكنية[١] "بنت الغول" بنيةً سطحيّةً تخفي خلفها بنيةً عميقةً طافحةً بالدّلالات والمعاني، فإذا كان اختيار بدل التّطابق يوهم، في ظاهره، بالتّساوي والتّماهي التّامّين بين المبدل منه "سرايا" والبدل "بنت الغول"، فإنّ اختيار الكنية يفضح هذه المخاتلة المراوغة لذهن القارئ، فالكنية، في أصل الوضع، ممّا يعدل إليه "قصدًا إلى تعظيم المكنيّ وإجلاله لأنّ بعض النّفوس تأنف أن تذكر باسمها أو لقبها"[٢] فيسكت المتكلّم عن الاِسم ويطلق الكنية على المسمّى، أمّا تركيب البدل، في العلامة اللّسانيّة "سرايا بنت الغول"، فقد انزاح عن القاعدة النّحويّة ليجمع بين الاِسم والكنية -وهما في الأصل متفرّقان لا يجتمعان- وهو ما يحدث مجافاةً أو منافرةً دلاليّةً أو تناقضًا بين المبدل منه، القائم على التّعيين والوضوح والتّصريح، والبدل، القائم على التّكنية والإخفاء والتّلميح، ويكفّ هذا الجمع بين الاسم والكنية معنى الإجلال عن الاِسم المكنيّ، لنخرج إلى معنًى آخر خفيٍّ هو مركزيّة الكنية "بنت الغول" وهامشيّة اسم العلم "سرايا" الّذي يفقد كلّ خصائصه التّعيينيّة والتّحديديّة والتّمييزيّة، ليصبح تابعًا تتحدّد هويّته ببنوّته للغول، فإذا هو غير مقصودٍ، يأتي ليمهّد لذكر البدل لا غير، وهذا ما قد يبرّر اختيار التّنكير في المفردة "سرايا"، ويشكّل الجمع بين اسم العلم، الّذي يقوم على التّعيين الصّريح، وبين الكنية، الّتي

---

(١) الفرق بين الكنية واللّقب

https://mawdoo3.com/%D8%A7%D9%84%D9%81%D8%B1%D9%82_%D8%A8%D9%8A%D9%86_%D8%A7%D9%84%D9%83%D9%86%D9%8A%D8%A9_%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%84%D9%82%D8%A8

بتاريخ ١١، ١، ٢٠١٩.

(٢) الاسم واللّقب والكنية: https://www.alukah.net/literature_language/0/82805 بتاريخ ٢٢، ١، ٢٠١٨.

تقوم على التّلميح، توتّرًا وصراعًا بين قوّة حضور الاِسم باعتباره أعلى درجات التّعيين، وبين محاولة طمسه وإسكاته ومحوه، فهو لا يعرف بنفسه، وإنّما بغيره، وهذا ما يعزّزه تركيب الإضافة في البدل "بنت الغول"، إنّ تركيب البدل "بنت الغول" إلى المبدل منه "سرايا"، رغم قدرة هذا الأخير على الاكتفاء بذاته في التّعيين والتّحديد وإثبات الحضور والكينونة، هو تركيب تدمير وطمس ومحو تقاومه "سرايا" بإصرارها على الحضور، نفيًا للمساواة، ورفضًا للتّماهي والتّطبيع مع الكنية، وتمسّكًا بالاِستقلال عن التّابع، وتأكيدًا على معنى مركزيّة "سرايا" المحفوظ في المعنى البلاغيّ للتّنكير، وتوضّح هذه القراءة أنّ "فائض الدّلالة"[1] في التّركيب بين الاِسم والكنية، هو الصّراع بين سرايا والغول على الحضور ومن أجل البقاء.

٢,٢. الوحدات المعجميّة في العنوان رموزٌ فائضة الدّلالة:

ارتبط المعنى باللّفظ في النّقدين العربيّ والغربيّ، وارتبطت الشّعريّة، في جميع مراحل تطوّرها، باللّسانيّات، وليس الرّمز الأدبيّ إلّا لفظ يرمز إلى شيءٍ تعقد معه الذّات علاقاتٍ خفيّةً، وتشحنه بدلالاتٍ ثريّة، وقد حضرت في عنوان رواية "سرايا بنت الغول" وحداتٌ معجميّةٌ لم يمنعها انتماؤها إلى الواقع الموضوعيّ أو المتخيّل الجمعيّ من أن تتحوّل في عنوان الرّواية إلى رموز تعمل على إيصال "مشاعر شخصيّة فذّة عن طريق وسائل مدروسة بعناية، وعن طريق تداع معقّد للأفكار ناجم عن خليط من الصّور"[2].

١,٢,٢. سرايا:

استدعى المؤلّف في عنوان الرّواية لفظ "سرايا"، وهي كلمة من اللّغة الفارسيّة، دخلت إلى العثمانيّة ثمّ إلى التّركيّة، لاحقا، بمعنى "القصر"، وبما أنّ الدّولة العثمانيّة حكمت المنطقة العربيّة برمّتها لفترة تجاوزت الأربعة قرون، فقد دخل استعمال المصطلح "سرايا" في القاموس الحياتيّ للمجتمعات العربيّة، ولفظ "سرايا" في العربيّة اسم جنسٍ بمعنى القصر أو

---

(١) "يعمل الرّمز بمعناه العامّ جدّا بصفته فائض الدّلالة"، نظريّة التّأويل: ٩٧.

(٢) قلعة إكسل: ٢٣.

الدّار أو المبنى الشّامخ، وتحتفظ المعاني الحرفيّة الحافّة بالجذر الّذي اشتقّ منه هذا الاِسم بدلالة المكان المرتفع، فالسّرو في اللّسان "ما ارتفع من الوادي وانحدر من غلظ الجبل، وقيل: السّرو من الجبل ما ارتفع عن موضع السّيل وانحدر من غلظ الجبل"(١)، غير أنّه يتركّب في الجذر (سرا) العلوّ المادّيّ و العلوّ المعنويّ، فالسّرو "المروءة والشّرف ... والسّرو سخاء في مروءة ... والسّريّ الرّفيع ...أي نفيسًا شريفًا ... وسراة المال خياره ..."(٢)، ويتّسع الجذر (سرا) لتشتقّ منه أسماءٌ تُسمّي الطّبيعة ومكوّناتها الّتي تبعث الحياة فيها، فالسّريّ هو "النّهر الصّغير كالجدول يجري إلى النّخل"(٣)، والماء السّريّ هو ماء النّهر والسّاقية المنقّى والمصفّى من الشّوائب، والسّرو "من كبار الشّجر ينبت في الجبال"(٤)، تتّخذ منه القسيّ لعتق عيدانه ومقاومتها للكسر.

ولعلّ التقاء معاني الرّفعة والعلوّ والمروءة والشّرف والسّخاء والنّقاء والعتق والضّخامة في الجذر (سرا) هي الّتي رشّحت كلمة "سرايا" لتكون تعيينًا للمباني الضّخمة العظيمة المهيبة العتيقة الّتي تنتشر في عدة مدن فلسطينيّةٍ، ومنها مدينة حيفا، فتتحوّل "سرايا" إلى علامةٍ لسانيّةٍ لا تكتفي بتعيين شيءٍ مادّيٍّ فحسب (هو المبنى)، وإنّما تسعى إلى "نقل تأثيرها في النّفس بعد أن يلتقطها الحسّ"(٥)، وهو ما يحوّلها إلى رمزٍ يُستدعى للدّلالة على ما وراء المعنى الظّاهريّ، دون أن يُمحى المعنى الظّاهريّ الّذي سيكون منطلق المؤوّل نحو المعاني الفائضة، فيتجاوز المؤوّل دلالة اللّفظ الحرفيّة التّعيينيّة الدّالّة على المبنى العظيم، إلى ما يوحي به هذا المبنى من دلالات الشّموخ والعزّة والأبّهة والصّمود والمقاومة والرّسوخ، وما يحرّكه في النّفس من مشاعر الاِنبهار والتّعلّق والحنين، فالرّمز ينشأ من دلالة التّرابط بين أمرين، أحدهما محسوسٌ

(١) لسان العرب (س ر و): ١٤/ ٣٨٠.

(٢) لسان العرب (س ر و): ١٤/٣٧٧-٣٨٠.

(٣) لسان العرب (س ر و): ١٤/ ٣٨٠.

(٤) لسان العرب (س ر و): ١٤/ ٣٨٠.

(٥) الرّمزيّة والرّومانتيكيّة في الشّعر اللّبنانيّ: ٢٥-٢٦.

(المبنى/السّرايا)، والآخر مجرّدٌ (رسوخه/ صلابته/ مقاومته لفعل الزّمن/ شهادته على التّجربة البشريّة...).

٢,٢,٢. الغول:

الغول، في المعجم، اسم جنسٍ يعيّن حيوانًا خرافيًّا من فصيلة الجنّ والشّياطين، ويحفل الجذر (غول) الذي اشتقّ منه هذا الاسم بالكثير من المعاني الّتي قد يكون الغول تجسيدًا لها، فالغول، في اللّسان[١] المنيّة والحيّة والدّاهية، والاغتيال والغيلة هما القتل والإهلاك خفيةً، والتّغوّل التّلوّن والتّخيّل والتّضليل والتّتويه، والغول ما انهبط من الأرض، وهو التّراب الكثير، وهو السّكر، وهو الخيانة، والمغول سوطٌ في جوفه سيفٌ دقيقٌ يشدّه الفاتك على وسطه ليغتال به النّاس، وغائلة الحوض ذهاب مائه، ولا يخفى، ما حفّ بالجذر (غال) من معانٍ، وما يتركّب فيه من هبوطٍ مادّيّ تضاريسيٍ، وهبوطٍ معنويٍّ أخلاقيٍّ، ووحشيّةٍ، ومعاداةٍ للحياة والجمال والوضوح والحقيقة، فلا يكون "الغول"، حينئذٍ، إلّا تجسيمًا لكلّ هذه المعاني الّتي تتولّد عن طريق الإيحاء والإثارة النّفسيّة، لا عن طريق التّقرير والتّصريح، فالحقيقة المرئيّة (الغول كما نستحضر صورته) تستحضر في الوعي حقيقةً أخرى مجرّدةً، ملازمةً للأولى، هي كلّ ما يرتبط بالغول من دلالات الهبوط الأخلاقيّ والحيوانيّة والرّعب.

وباختياره لوحدات معجميّة (سرايا-الغول) يتركّب فيها الوجه المادّيّ (المبنى-الحيوان الخرافيّ) والوجه المعنويّ (العلوّ الأخلاقيّ-الهبوط الأخلاقيّ)، يكون المؤلّف قد وضع قارئه أمام عنوان لا يلخّص الرّواية ويقوم مقام الدّليل الّذي يهدي القارئ في شعابها، وإنّما يختار أن يضعه أمام عنوان فيه من التّناقض والتّركيب والهجنة بين العوالم المتضادّة ما يؤهّله لكي يكون عنوانا-رمزا.

٣,٢. المفردة: (بنت) واسطةٌ تعكس التّوتّر العلائقيّ بين (سرايا) و(الغول):

(١) لسان العرب (غ و ل): ١١/ ٥٠٧-٥١٠.

جمع المؤلّف في العنوان "سرايا بنت الغول" بين قطبيه "سرايا" و "الغول" برابطة (بنت)، هي رابطة البنوّة، وهي، كما هو معلوم، رابطةٌ يتمّ من خلالها تحديد النّسب بين الأب وابنته اللّذين يشترط فيهما انتماؤهما إلى جنسٍ واحدٍ، وأمام ما كشف عنه البحث المعجميّ من تناقضٍ و طباقٍ بين عوالم "سرايا" المادّيّة الفيزيقيّة (المبنى-النّهر-الشّجرة-المرتفع من الأرض) والمعنويّة المتّسمة بالرّفعة والجمال والعظمة والأصالة والعراقة والوضوح، وما ارتبط بعوالم "الغول" من وجودٍ وهميّ ميتافيزيقيّ (حيوان خرافيّ) وهبوطٍ ماديّ (ما انهبط من الأرض) ومعنويّ (الخيانة والتّلوّن والتّضليل...) ووحشيّةٍ، وقبحٍ، تتحوّل الرّابطة في العنوان إلى واسطةٍ تعكس التّوتّر العلائقيّ بين قطبيه، وتضفي هذه المفارقة بين المعقول (المباني العظيمة الرّفيعة) واللّامعقول (الغول) عنصر العجيب على العنوان الّذي يفضي بالقارئ إلى الذّهول أو الاِستغراب أو الاِستنكار لما يحفّ بالعنوان من غموضٍ وتناقضٍ يشوّش الذّهن ويولّد السّؤال، إذ كيف يمكن لسرايا بدلالتها على العلوّ بنوعيه المادّيّ والمعنويّ أن تكون ابنة للغول بكلّ ما يرتبط به من هبوط مادّيّ ومعنويّ؟ ويصرف هذا التّناقض والتّنافر دلالة العنوان عن الدّلالة الحرفيّة المباشرة نحو دلالةٍ أخرى ثانويّةٍ لا يدلّ عليها العنوان دلالةً صريحةً مباشرةً، وإنّما دلالة تقوم على الإيحاء.

٢،٤. (سرايا بنت الغول) عنوانٌ محمّلٌ بدلالاتٍ جاهزةٍ:

يكشف خزّان العنوان عن تناصٍّ واضحٍ بين عنوان رواية إميل حبيبي وحكاية شعبيّةٍ فلسطينيّةٍ هي حكاية "سرايا بنت الغول"، وتعدّ هذه الحكاية الشّعبيّة واحدةً من بين تراثٍ حكائيّ هائلٍ أبدعته مخيّلة الشّعب الفلسيطينيّ استقطارًا وتكثيفًا لتجاربه الثّريّة مع واقعه، وتعبيرًا عن آماله وطموحاته وهواجسه ومخاوفه، وهو ما جعلها حافلةً ب"نماذج للبطولة الّتي تخلّقت من وجدان الشّعب وحملت بأهدافه وأمانيه وأسبغ عليها من الصّفات والميزات ما يجعلها قادرة على تحقيق الهدف، نماذج لا تمثّل ذاتها بقدر ما تمثّل الشّعب كمجموع، وهي

لذلك تمثّل عنصرا ممكنا للصّلة من حيث إمكانيّة استلهامها"[1]، وتحويل ما فيها من نماذج إلى رموز.

ولا تعني عودة الأديب أو المثقّف إلى التّراث الشّعبيّ، يستلهم منه ما فيه من نماذج ليحوّلها إلى رموز، أنّ عمليّة الاستلهام تلك عمليّة اعتباطيّة غير مدروسةٍ، فلكي ينجح الرّمز في تحقيق وظائفه وبلوغ أهدافه، عليه أن يتوافق مع أفكار المؤلّف ومواقفه الّتي يريد التّعبير عنها، وتتضاعف أهميّة هذا الشّرط عندما يربض الرّمز الشعبيّ في عتبة عنوان الرّواية، وهي العتبة التي تقنع القارئ بقراءتها أو بالانصراف عنها، وتحملنا هذه القاعدة على ضرورة النّظر في حكاية "سرايا بنت الغول" الشّعبيّة لنقف على ما فيها من رموز رشّحتها لتكون عنوان رواية إميل حبيبي.

تقول الحكاية الشّعبيّة أنّ "سرايا" فتاة فلسطينيّة جميلة، مشهورة بجدائل شعرها الطّويلة الّتي لم يمسّها مقصٌّ، وكانت سرايا محبّةً للاستطلاع، فكانت تخرج كلّ يوم لتقطف الغلال والزّهور، آمنةً، لأمّها وزوجة عمّها، وتعود سالمةً إلى منزلها قبل الغروب، وكان في تلك البقاع من الأرض غول هام بها هيام الأب بابنته، فخطفها، وبنى لها قصرا حبسها فيه، وكان لسرايا ابن عمٍّ يحبّها، فهام على وجهه يبحث عنها، حتّى وجد القصر الّذي كانت محبوسةً فيه، فنادى عليها أن "سرايا يا بنت الغول دلّيلي شعرك لأطول" فدلّت له جديلة من جدائلها الّتي تسلّقها للوصول إليها وتهريبها من سجن الغول بعد تسميمه.

ويتّضح في الحكاية الشّعبيّة الانزياح الّذي حصل في المفردة "سرايا" الّتي تم نقلها من دلالات المبنى والمكان المقاوم للسّيل والنّهر الجاري والشّجر الرّاسخ العظيم والشّرف والمروءة، إلى الدّلالة على اسم العلم "المؤنّث" الّذي تكثّفت فيه كلّ الدّلالات المعجميّة السّابقة، واسم العلم، كما هو معلومٌ في الدّراسات السّيميائيّة، ليس مجرّد بطاقةٍ تلصق على ظهر الشّيء المعيّن لتسمّيه وتعيّنه، وإنّما هو تمثيلٌ لغويٌّ لمجموعةٍ من الدّلالات الثّقافيّة والجغرافيّة والتّاريخيّة والقيميّة والأركيولوجيّة، فهو مرآةٌ عاكسةٌ لحياة مجموعةٍ بشريّةٍ مّا

---

(١) استلهام الينبوغ: ٥٢.

وتمثّلها للكون، ويتّضح، من خلال اسم العلم المنقول "سرايا"، حالة الخير والجمال والسّلام والطّمأنينة والأمان الّتي كانت تعمّ المكان، وأصالة أهله وشرفهم ومروءتهم ورسوخهم في الأرض ومسالمتهم حتّى للغول الّذي كان يجاورهم ويسكن نفس الأرض.

أمّا الغول الّذي استغلّ ذهول "سرايا" وأهلها عن نوائب الدّهر وخديعة الأجوار، فإنّه في المقابل يتحوّل إلى علامةٍ على القبح والشّرّ والمخاتلة والإغارة، كما ترتبط به دلالات التّزوير والتّضليل لأنّه فرض على الجميع أن ينسوا اسم "سرايا"، وألّا ينادوها إلّا بكنيتها "بنت الغول" الّتي تعطي للغول شرعيّة حبسها واختطافها، لكنّ سرايا، بآيات الجمال الّتي تجتمع فيها (صوتيّا ودلاليّا)، تظل شهادة على أنّ الغول القبيح (صوتيّا ودلاليّا) لا يمكن أن يكون والدها، وعلى أنّها مخطوفةٌ ومغصوبةٌ على فراق الأحبّة.

إنّ الحكاية الشّعبيّة "سرايا بنت الغول" تتحوّل، بعد هذه القراءة، إلى استقطارٍ وتكثيفٍ لثنائيّاتٍ ضدّيّةٍ متصارعةٍ هي ثنائيّة الخير والشّرّ والجمال والقبح والحبّ والمادّة والإنسانيّة والوحشيّة والسّلم والحرب والحقيقة والتّزوير والصّدق والكذب، ولربّما كان توافق الوضع الفلسطينيّ المعبّر عنه في رواية إميل حبيبي مع هذا الصّراع الثّنائيّ هو الّذي رشّح عبارة "سرايا بنت الغول" لتتحوّل إلى عنوان-رمز يربض على عتبة رواية حبيبي محمّلا بدلالاتٍ ماقبليّةٍ جاهزةٍ، ولكنّه مشحونٌ أيضًا بتفاصيل واقع المؤلّف والقضايا الّتي يريد أن يعبّر عنها ومواقفه منها، وهو ما يدعونا إلى التّساؤل حول مدى اتّساع الرّمز الّذي استدعاه المؤلّف إلى عتبة العنوان لكلّ الهموم والقضايا الّتي تؤرّق المؤلّف ومدى نجاحه في التّعبير عنها؟

٥,٢. الدّلالات الرّمزيّة في عنوان رواية إميل حبيبي: (سرايا بنت الغول):

وجد إميل حبيبي في حكاية "سرايا بنت الغول" الشّعبيّة رموزا ثريّةً مليئةً بالحياة، وضاجّةً بالدّلالات الّتي انتظمت في شكل ثنائيّاتٍ ضدّيّةٍ أقطابها قيمٌ كونيّةٌ تسيّر كلّ التّجارب الإنسانيّة، بصرف النّظر عن الأزمنة والأمكنة والأشخاص، وإذا كان هذا الإطلاق في المكان والزّمان، وهذا التّرفّع عن الاختلافات والخصوصيّات، مقبولًا في الحكاية الشّعبيّة الخرافيّة ذات البعد الوعظيّ التّعليميّ الّذي يرغّب في القيم الإيجابيّة وينفّر من نقيضها، فإنّ الرّواية،

على الرّغم من البعد التّخييليّ الّذي يصبغها، تظلّ تمثيلا للواقع وتعبيرا عنه والتزاما بقضاياه، وتجبر هذه السّمة المميّزة للرّواية، الّتي تستلهم الموروث الشّعبيّ، مؤلّفيها على أن يحيّنوا رموزهم، وأن يكتشفوا ما فيها من "القدرات الموحية والملهمة للإنسان المعاصر لإعادة بناء نفسه بوعي"[(١)] وللتّعبير عن قضايا واقعه وهموم شعبه، ويزداد هذا المطلب تأكيدا في الرّواية الفلسطينيّة، عموما، وفي روايات إميل حبيبي تحديدا، فقد تعاطى إميل حبيبي مع الكتابة الرّوائيّة " من منظور الأديب المنتمي، إذ يتّخذها وسيلةً من وسائل مجابهة الواقع الأليم الّذي يرزح تحته شعبه الفلسطينيّ في ظلّ سطوة الاِحتلال المتغوّل على كلّ ما هو فلسطينيّ"[(٢)]، وتعدّ البواعث على كتابة رواية "سرايا بنت الغول" دليلا قاطعا على التزام حبيبي بقضيّة وطنه الّتي لم يكفّ عن الدّفاع عنها وعن الكتابة فيها صحفيّا وسياسيّا وروائيّا، وتلعب بواعث الكتابة هذه دورًا مهمًّا في إماطة اللّثام عن الرّموز المستدعاة في متن الرّواية، وفي عتبة عنوانها، فالرّواية تنطلق من الصّمت العربيّ الشّائن حيال الهزائم الّتي مني بها العرب أمام المحتلّ الإسرائيليّ، والّتي تبدأ بنكبة عام ١٩٤٨، وتنتهي بمجزرة صبرا وشاتيلا واستتباعاتها الوخيمة على فلسطين والفلسطينيّين، الّذين تحوّلت أصوات عذاباتهم وأنّاتهم المخلوطة بدويّ المدافع الإسرائيليّة "سمفونيّة رائعة" في أذن مذيع إذاعة "صوت إسرائيل"، إسرائيل الكيان الغاصب المحتلّ الغازي الّذي شجّعه صمت العرب البغيض على اتّباع سياساته الاِستيطانيّة الّتي تهدف إلى اقتلاع جذور الفلسطينيّ من أرضه والسّطو عليها تحقيقا لأسطورة الأرض الموعودة، تماما مثلما اختطف "الغول" "سرايا" في الحكاية الشّعبيّة وحاول محو أصلها ونسبها بتبنّيها وحبسها داخل قصره.

وبهذا الرّبط بين التّاريخيّ والتّخييليّ الرّوائيّ يستطيع القارئ أن يمسك بنقاط الائتلاف بين نماذج الحكاية الشّعبيّة (سرايا والغول) الّتي تحكي قصّة الصّراع بين قوى الخير والشّرّ وتؤكّد على حتميّة انتصار الخير والجمال واستئصال الشّرّ وبين الرّموز الّتي تربض على

(١) قضايا القصّة العراقيّة المعاصرة: ١٤٨.

(٢) تمثيلات الأنا والآخر في لغة السّرد الرّوائيّ الفلسطينيّ: ١٠٥٨.

غلاف رواية "سرايا بنت الغول" باعتبارها معادلا موضوعيّا مجسّما لصراع الخير والشّرّ في الحكاية الخرافيّة.

لقد حيّن إميل حبيبي شخصيّتي "سرايا" و "الغول" الخرافيّتين، واتّخذ منهما قناعا للتّعبير عن صمود فلسطين في وجه الكيان الإسرائيليّ الغاصب.

١.٥.٢. دلالة سرايا الرّمزيّة:

سرايا، في رواية حبيبي، هي فلسطين المدينة الجميلة العريقة الرّاسخة رسوخ جبل الكرمل، الّذي كان الرّاوي يتخيّله وهو نازل عليه من مرتفعات النّاصرة وشفا عمرو "ثورا أقعى متحفّزا للانقضاض على مصارع ثيران جاءه من الأندلس يهمله في ترقّب غفلة منه فإذا غفل عنه لم يمهله لحظة واحدة"[١] وهي الأرض-العرض يتمّ تجسيمها في المتن الرّوائيّ عبر كثافة حضور المؤنّث أمّا وأختا وعمّات وجارات وزوجات أعمام وحبيبة يستحلفها الرّاوي أن تدلي له ضفيرة من ضفائر شعرها الكستنائيّ الطّويل المدلّى الّذي لم يمسسه مقصّ لأنّ الحرّة لا تبيع شعرها، سرايا هي الحقيقة الكونيّة الّتي يراد تزويرها، ولكنّها تظلّ بما فيها من صفير السّين وتكرار الرّاء وطول المدّ تصدح بأنّها فلسطينيّة الهوى، هي الهويّة الّتي يراد طمسها بالتّبنّي، ولأنّ مغتصبيها من أبناء العمومة تشبه "سرايا" في رواية حبيبي "سرايا" الحكاية الشّعبيّة فكلاهما ضحيّة الطّيبة الّتي لا تستطيع تفكيك شفرات الخديعة ولا اكتشاف الخيانة، إنّ دود سرايا من عودها، فقد اغتصبت من "ابن عم لنا "متصعلك" من أصل فارسيّ فما أدراك أن يكون في أصله وفصله إسماعيليا متهوّدا؟ حوّل بيت المختار إلى متحف جمع فيه آثار الزّيب العربيّة من أحجار الرّحى حتّى الجماجم، فلمّا أرادوا الاستيلاء عليه وضمّه إلى الحديقة العامّة الّتي أقاموها سيّج المنطقة من جميع جهاتها وأعلنها دولة الزّيب الحرّة المستقلّة، سرايا هي سيرة الشّعب الفلسطينيّ الّتي تثبت أحقيّته في الأرض، هي الوطن التّاريخيّ الّذي عاش فيه الآباء والأجداد لآلاف من السّنوات وكان "مسرحا لموجات الغزاة الّتي تلاحقت على بلادنا طول التّاريخ المعروف، وارتطمت بهذه الوهاد والوديان، وبأهلها

(١) سرايا بنت الغول: ٥٢.

ممّن لم يبق لهم الغزاة ما يملكونه سوى حياتهم"[1]، هي الشّخصيّة الفلسطينيّة بملامحها المميّزة وبقامتها وشعرها الكستنائيّ الطّويل الجميل الّذي لم يمسّه مقصّ، لأنّ الشّعر والشّرف واحد، هي آمون آلهة الخصب والنّماء يسترق الرّاوي الخطو إلى صخرتها ويحدّثها عن آمين و"الآمونيا" ويضمّها إلى صدره "فتتنهّد وتقول آمين"[2] وهي "واحة من ينابيع ماء ومن أشجار دائمة الخضرة ذات ظلال وارفة" فمنها "التّين الغزاليّ والخرتمانيّ الأحلى من العسل"[3] الّذي أبت أشجاره العربيّة الرّحيل ومنها الزّعتر والبرتقال والزّيتون ومنها "الأمليسيّ وهو الرّمّان الّذي ليس له حبّ إنّما هو ماء في قشر ومن الحبّ لا الحبّ جاء الحبيبيّ الشّهير بأنّه كلّه سكّر"[4]، سرايا هي التّضاريس الفلسطينيّة المقاومة لفعل الزّمن تسأل عاشقها "من أكون أنا لك؟"، فيجيبها "أنت الكرمل يا سرايا"، فتلحّ في السّؤال "والبحر ورمله وأسماكه وأصدافه؟"، فيجيبها "والبحر ورمله وأسماكه وأصدافه"، سرايا هي الصّخور العنيدة المزروعة في الأرض تنفرج من تحتها الحياة و"كان الماء يرشح من تحتها وكانت طلوع البطمة والعنّاب والزّعرور والشّومر والنّعناع وتفّاح الجنّ"، هي التّراث الفلسطينيّ، بآثار الزّيب العربيّة وأحجار الرّحى وبلباس الفلسطينيّ التّقليديّ وأهازيجه وأغانيه الشّعبيّة وحكاياته الخرافيّة كحكاية "سرايا" وحكاية "لونجة" وحكاية "النّوريّة"، الّذي يعمل المحتلّ على استلابه فيصمد في وجه كلّ أشكال الاستلاب والسّرقة، هي اللّهجة الفلسطينيّة الّتي يسرق المغتصب من معجمها، من قبيل "المنقل" و"كسّح و"دخيلك" و"تسلم" و"دبكة" و"مبسوط" أو"مبسوطة" وينسب لنفسه لأنّه لا ماضي له ولا أصل له ولا لغة له وبالتّالي لا هويّة له.

ولكن " مادامت اللّغة سالمة لا جرح علينا ولا هم يحزنون"[5] فسرايا، أيضا، الوجه المتسامح لفلسطين بما فيها من تعدّد واختلاف قبل أن يغذّي الكيان الغاصب النّعرات

---

(١) سرايا بنت الغول: ٢٣.

(٢) سرايا بنت الغول: ١٥٤.

(٣) سرايا بنت الغول: ٢٦.

(٤) سرايا بنت الغول: ٥٧.

(٥) سرايا بنت الغول: ١٧٩.

الطّائفيّة، فلا فرق فيها بين "مسلم أو درزيّ أو مسيحيّ إلّا في الأصالة الشّفاعمريّة"(١)، هي "ثورة السّواد والأعراب والعيّارين والنّجّارين والحدّادين والحذّائين والفعلة على الظّلم والظّالمين ولكن ليس بالعنف الباطنيّ بل بالتّسامح العلنيّ"(٢)، وهي موطن الأديان الإبراهيميّة الثّلاثة الّتي كانت أطواق عصا العمّ الثّلاثة رموزا عليها، سرايا هي حلم العودة إلى أرض الوطن والخلاص، وهي قصّة الشّعب الفلسطينيّ المسلوب الحقوق المغتصب، المغيّب عن أرضه ووطنه من قصّة سعاد الأولى إلى قصّة سعاد الثّانية، إنّها اليقين الّذي لم يمسّه شكّ بحتميّة العودة والخلاص من العدوّ الغاصب، وسرايا هي مقبض عصا العمّ إبراهيم أو هي مفتاح العودة أو "مفتاح الحياة" أو "مفتاح النّيل"، إنّها الحقيقة الّتي تكمن "وراء كلّ أجمةٍ وكلّ موجةٍ وكلّ سورٍ وكلّ حائطِ بيتٍ وكلّ قرنةٍ معتمة"(٣).

وتمثّل "سرايا"، في وجه من وجوهها، حلم الرّاوي الّذي كان دائم التّوق لتحقيقه، فهو يؤمن أنّ لكلّ منّا سراياه الهائمة على وجهها كما هامت يمامة سيّدنا نوح بحثا عن اليابسة قبل أن غيض الماء وقضي الأمر واستوت على الجودي(٤)، وهو ينتظرها انتظارا مريعا أشدّ إيلاما من يقين المؤمن بأنّ الموت حقّ، وهي، بما فيها من قدرةٍ على الصّمود والمقاومة، تتحوّل إلى رمزٍ للكتابة المقاومة الّتي تكتب الذّاكرة الفلسطينيّة حمايةً لها من النّسيان والتّلاشي والتّزوير، إنّها الرّواية الّتي تعيد صياغة الهويّة التّاريخيّة واللّغويّة والحضاريّة للإنسان الفلسطينيّ، فليست ظاهرة الهويّة في عمومها إلّا ظاهرة لغويّة، إنّها الذّاكرة الحيّة الّتي لا تموت بالتّقادم ولا تلغى، فإذا هي الجسر الرّابط بين الماضي والمستقبل، وهي الحقيقة الّتي لا تزداد إلّا ثباتا وإشراقا بتعاقب الأزمنة، وهو ما يتأكّد عندما ينصب الرّاوي عصاه المنذورة عموديّة أمام صدره وما فوقه حتى ما فوق الرأس وينفخ من روحه نفخات ثلاث في دوائرها الثّلاث "في الدّائرة الأولى باسم سعاد الأولى وفي الدّائرة الثّالثة باسم سعاد الثّانية وفي الدّائرة

---

(١) سرايا بنت الغول: ١٣٥.

(٢) سرايا بنت الغول: ١٨٢.

(٣) سرايا بنت الغول: ١٧٨.

(٤) سورة هود من الآية ٤٤.

الوسيطة باسم سرايا بنت الغول"[١]، وهي، في تقليب من تقليباتها، ملكة الإبداع الّتي تقوم على خصلتين مميّزتين لسرايا هما الصّدق والطّفولة اللّذان أثّر فيهما الغول، أمّا الغول فلا يمكن أن يكون، هنا، سوى رمز للعمل السّياسيّ الّذي يعتمد مبدأ "الغاية تبرّر الوسيلة"، وهو ما يثبته حبيبي الّذي يرى "أنّ هناك فرقا كبيرا بين العمل السّياسيّ القياديّ وبين الإبداع الفنّيّ، الفرق في الأساس هو أنّه في السّياسة لا يمكن أن تعمل بما أسمّيه صدق الطّفولة، أمّا في الأدب فلا يمكن أن يستحقّ العمل هذا الاسم إلّا إذا التزمت بصدق الطّفولة، بالعكس تماما، أنا لا أتحدّث عن سياسة شيوعيّة أو يساريّة، كلّ السّياسات فيها نوع من الميكيافيليّة، لا يمكن غير ذلك"[٢].

إنّ سرايا هي الإبداع الأدبيّ الّذي كان من الخطإ الجمع بينه وبين العمل السّياسيّ، لأنّ غول العمل السّياسيّ سيبتلع صدق العمل الأدبيّ وطفولته، مثلما اختطف الغول المزوّر سرايا الصّادقة وسجنها بين ردهات قصره المشيّد في أعالي الجبل، ولذلك كانت خرّافيّة "سرايا بنت الغول" رسالة تعبير عن النّدم، واعتذارا لسرايا-فلسطين ولسرايا-الكتابة الأدبيّة.

وتبيّن هذه القراءة التّأويليّة للقارئ أنّ الرّمز الّذي استدعاه إميل حبيبي من عالم الحكاية الشّعبيّة الخرافيّة ظلّ محافظا على دلالاته الرّمزيّة الجاهزة الّتي ترفض أن تموت رغم اختلاف الجنس، واختلاف الحقبة التّاريخيّة، واختلاف القضايا والمشاغل والهواجس، ولكنّه شرّع أبوابه أمام دلالات جديدة حمّله بها المؤلّف الّذي اتخّذ سرايا قناعا رمزّيا يبلّغ عبره رسالة إلى المحتلّ المتغوّل وحلفائه الجشعين، مضمونها أنّ هذه الأرض تبقى وفيّة لأصحابها، وتلفظ مغتصبيها مهما طال مقامهم، فالحقّ يعود إلى أهله وإن طال الزّمان به.

٢.٥.٢. دلالة الغول الرّمزيّة:

(١) سرايا بنت الغول: ٧١.

(٢) مجلّة مشارف: ١٧.

يحضر الغول في رواية حبيبي محمّلا ما قبليّا بدلالات القبح والقذارة والوحشيّة والالتذاذ بأكل اللّحم البشريّ، وقد وجد المؤلّف تطابقا بين هذه الدّلالات وبين ما يتّصف به الكيان الإسرائيليّ من وحشيّة، وما يظهره من شهوة مفتوحة على إراقة الدّماء وتقتيل الشّعب الفلسطينيّ، فاتّخذه قناعا رمزيّا مفتوحا على الثّراء الدّلالي والتّعدّد التّأويليّ، فالغول هو شعب إسرائيل الّذي لا أرض له ولا هويّة له، يطلب الجوار، مثلما طلبه الغول في قرية "سرايا" الآمنة، ثم يسطو على الأرض، ويدّعي ملكيّتها محتجّا بتاريخيّة مملكة إسرائيل القديمة الّتي تروّج لها الدّراسات التّوراتيّة، وهو الفكر الصّهيونيّ الاستيطانيّ الّذي يرفع عاليا شعار "أرض إسرائيل الكبرى"، ويصادر الأراضي في المناطق المحتلّة، ويجرّد أصحابها من ملكيّتها غصبا، وهو دبّابات وجرّافات المستعمر الّتي هدمت مساكن وديار الفلسطينيّين فوق رؤوسهم، فلم ينج منهم إلّا من كان في حقله، ونسفت الزّيب وأخواتها دفعة واحدة، ووضعت مشروع "شيكمونا" في العام ١٩٤٩ القاضي بهدم كلّ البلدة القديمة، منعا لعودة العرب إليها، وتغيير معالم المدينة لتتحوّل إلى مدينة يهوديّة لا عربيّة.

إنّ الغول هو عزرائيل، ملك الموت، الّذي أوكلت له مهمّة استئصال الشّعب الفلسطينيّ، فقد "كانوا علّمونا أنّ ملك الموت اسمه عزرائيل ولكنّهم لم يعلمونا باسم الملك المفوّض بأن يعبر بنا هذا الجزء من الطّريق هل هو يرحبيل أم عجلبيل أم هو إسرائيل الّذي أسرى بعباده هذه المرّة من المسجد الأقصى إلى المسجد الحرام معتبرا الأمر ردّة رجل"[١] والغول، في رواية حبيبي، هو عدوّ الحياة، حبيب الظّلام، هو تلك القوّة الوحشيّة الّتي تقتل الحياة، وتدنّس المقدّس، وتعبث بالمقابر والجماجم، وتغيّر جغرافيّة المكان، وتحوّل الدّرب التّرابيّ المستقيم الّذي "تحفّ به أشجار الصّنوبر من جانبيه في تناسق خصّ به الخالق سبحانه وتعالى دروب الفردوس"[٢] إلى "مقبرة أفيال تنتظر ساعة الحشر"[٣]، وتقتل الجبال، فيصرخ الرّاوي أن

---

(١) سرايا بنت الغول: ١٢٥-١٢٦.

(٢) سرايا بنت الغول: ١٠٨.

(٣) سرايا بنت الغول: ١٠٨.

"تعالوا وقفوا معي فوق هذه الصّخرة وانظروا كيف تموت الجبال كيف يموت الكرمل ؟ "[1]، والغول هو الموساد الإسرائيليّ المكوّن من مفتّشين ومفتّشات إسرائيليّين وإسرائيليّات يفعلون ما يفعلون "تحت أثواب المسافرين العرب في مطار بن غوريون"[2] فينالون من حرمة الجسد ويعرّونه ويمزّقون لحم فريستهم فترى فيهم "شبه أسد وشبه عجل وشبه نسر وشبه عنز وشبه بقرة وشبه ثور وشبه بغل وشبه حمار وشبه حمارة وشبه طاووس وشبه ناقة وشبه جاموس وشبه جاموسة وشبه سيد أشطة وشبه ست أشطة"[3] ولكنّك لا ترى "بين وجوههم وجه شبه إنسان"[4]، والغول في رواية حبيبي هو المفرّق بين الأحبّة الّذي كان لا يجيز اللّقاء بينهم إلّا في مواسم الأعياد و"أمام حواجز نصبوها على الحديد في وادي عارة أو في بيت صفافا (بين القدس وبيت لحم) وما كانوا يعودون من هذه الطّلعة إلّا وأجسادهم تنزف دما"[5].

ويتّسع لفظ الغول، في رواية "سرايا بنت الغول"، ليتحوّل إلى رمز على تغوّل المحتّل، وتزويره لكلّ الحقائق، واستيلائه على كلّ ما هو فلسطينيّ، وتهويده، وهو ما يبكيه حبيبي في "سرايا بنت الغول" الّتي قدّم فيها "مرثية شجيّة للمكان الفلسطينيّ وهو يتهوّد بالقدر المحتوم دون أن يملك لذلك ردّا"[6]، وهو، في وجه من وجوهه، قناع للتّعبير عن حيوانيّة المحتلّ وذئبيّته المغتصبة لبراءة سرايا وعذريّتها، فقد "كانت الذّئاب والدّببة والأوبار كثيرة في هذه النّواحي ومتكاثرة"[7]، ولم تخل فلسطين من أسماك القرش الكبيرة، الآتية من البرّ ومن البحر بفمها الفاغر وأسنانها المدبّبة الّتي تريد أن تبتلع كلّ ما هو فلسطينيّ، ولا من الغربان النّهّاشة والنّوارس النّاقمة على الأنا الفلسطينيّة أرضا وهويّة وخريطة وتاريخا وثقافة، والغول هم

(١) سرايا بنت الغول: ١٠٨.

(٢) سرايا بنت الغول: ١٣٨.

(٣) سرايا بنت الغول: ١٣٧.

(٤) سرايا بنت الغول: ١٣٧.

(٥) سرايا بنت الغول: ١٧٠.

(٦) على حدّ السّيف: ٩٧.

(٧) سرايا بنت الغول: ٢٦.

الصّعاليك من اليهود العرب واليهود المغاربة الّذين كانوا يتعاونون على البرّ والتّقوى في الاستيلاء على أرض الفلسطينيّين، ولا فضل لصعلوك على صعلوك إلّا بالخبرة والإبداع في طرق العسف والتّقتيل والوحشيّة والتّزوير والتّضليل، إنّ الغول، في تقليب من تقليباته، هو ذلك الآخر المتغوّل مادّيّا كان أو سياسات ميكيافيليّة تبيح كلّ شيء، وتبرّر الوسائل بالغايات، كما يصرّح بذلك حبيبي في الحوار الّذي أجرته معه مجلة (مشارف) قائلا "سرايا هي الصّدق، الصّدق الّذي يولد مع كلّ طفل والغول الّذي سرق سرايا هو الميكيافيليّة السّياسيّة"[١]، وهو ما يحملنا مباشرة إلى تأويل آخر يكون فيه الغول تعبيرا رمزيّا عن الإيغال في الصّدق، بل الإيغال في تصديق السّياسات الّتي تخفي خلف شعاراتها البرّاقة أشدّ الأسرار رعبا، ومن أجل هذا نصح إميل حبيبي الكتّاب بأن "لا يوغلوا إلى قفص حتى يحافظوا على صدق الطّفولة، ألّا يدخلوا إلى قفص"[٢]، فالعمل السّياسيّ في وجه من وجوهه قفص يسيّج حرّيّة تعبير الأديب، مثلما سيّج قصر الغول حرّيّة سرايا، لأنّ السّياسة تقوم على الكذب، وقد أضرّ الكذب السّياسيّ بملكة الإبداع عند حبيبي، وأضرّ بفلسطين فصحّ اتّخاذ "الغول" معادلا موضوعيّا له.

وبهذه القراءة، يتأكّد ما ذهبنا إليه في القسم النظريّ من أنّ الرّمز لا يشير إلى شيء واحد بعينه، وأنّه متعدّد الدّلالات، ومتنقّل، وحيّ لا يموت، وكذلك كان "الغول" في خرّافيّة حبيبي، فقد وجد المؤلّف في توهّجه وقدرته على التّعبير عن قضايا العصر قناعا رمزيّا يعرّي من خلاله وحشيّة المستعمر، ويستعطف، من خلال فضح سياساته التّضليليّة، أحرار هذا العالم من أجل دعم القضيّة الفلسطينيّة وتجريم التّطبيع مع الكيان الإسرائيليّ والعمل على استئصال هذا السّرطان الّذي استشرى في جسد فلسطين والبلدان العربيّة.

---

(١) المكان في روايات إيميل حبيبي: ١٣٧.

(٢) المكان في روايات إيميل حبيبي: ١٣٧.

٣. السّينما الأمريكيّة خزّان للرّموز المستحدثة والمصنوعة: رواية "لعبة دينيرو" لراوي حاج أنموذجا:

تعدّ السّينما وسيلة من أهمّ وسائل الاتّصال الجماهيريّ الّتي نافست الرّواية على عرش الحكي، فقد استطاعت أن تحقّق نجاحات باهرة في مجال اجتذاب الجمهور، وتغيير بنية المجتمع والثّقافة، والتّأثير في اتّجاهات النّاس وآرائهم وسلوكاتهم، وذلك من خلال براعتها في بناء عوالم واقعيّة يتمّ عرضها بشكل افتراضيّ وتحت تأثير وابل من المؤثّرات السّمعيّة والبصريّة الّتي تغوي المتفرّج، وتستهويه، بصرف النّظر عن إيجابيّة الموضوع الّذي ترمي إلى الاستمالة إليه أو عن سلبيّته، وقد أدركت الدّول العظمى وسياساتها هذا الوجه الخطير والفعّال للسّينما، فاستعملتها في تجسيد أجنداتها، وبلوغ مصالحها الفرديّة الضّيّقة، وروّجت من خلالها لعلويّة العقل الغربيّ ومركزيّة الغرب وأفضليّة الرّجل الأبيض باعتباره مصدرا للعلم والمعرفة والإبداع، وعملت في المقابل على ترسيخ فكرة تبعيّة الدّول المستعمرة وهامشيّتها، إلّا أنّ هذه السّرديّة الكبرى، الّتي حاول الغرب تحويلها إلى حقيقة ثابتة، لن تصمد طويلا أمام الرّواية النيوكولونياليّة الّتي حملت على عاتقها مهمّة تفكيك تلك السّرديّات، محتجّة في ذلك بالوجه الأسود القاتم والخفيّ فيها، ولتكشف الرّواية النيوكولوناليّة عن ذلك الوجه الأسود للدّعاية السّينمائيّة الغربيّة، عادت إليها تصنع منها رموزا تفضح الإيديولوجيّات الغربيّة، وتقوّض أسسها الّتي تقوم عليها، مستخدمة في ذلك مقولة التّقويض الدّريديّة ومقولات ميشال فوكو وكارل ماركس وانطونيو غرامشي وادوارد سعيد ما بعد الحداثيّة.

وتعدّ رواية "لعبة دي نيرو" لراوي حاج أحد أشهر روايات ما بعد الاستعمار التي انتبهت إلى خطر السّينما الأمريكيّة في تكوين القابليّة الاستعماريّة لدى الشّعوب المستعمرة، وبيّنت دورها في تمثّل النّاس لذواتهم، محاولة تفكيك سردياتها المتمركزة حول الأنا الغربي المتعالي، ولأنّ من أدوات تقويض المركزيّة الغربيّة التّهجين، فقد كسر المؤلّف الحدود بين الرّواية والسّينما، ورحّل "لعبة دي نيرو" من عالم الشّاشة والفرجة إلى عالم الرّمز اللّغويّ، فاتحا إيّاها على تعدّد التّأويلات، فاضحا من خلالها كلّ أشكال وحشيّة الرّجل الأبيض الّذي يتقنّع بالحضارة، فماهي الدّلالات الرّمزيّة الّتي تراكبت وتكثّفت في هذا العنوان- الرّمز؟

٣,١. رمزيّة تركيب الإضافة التّعريفيّة:

صاغ المؤلّف عنوان الرّواية تركيبا إضافيّا وظيفته خبر لمبتدإ محذوف (هذه لعبة دي نيرو)، واختار من الإضافة وأنواعها إضافة التّعريف، فنسب اسم علم معرفة أصالة "دي نيرو" إلى اسم نكرة "لعبة" لغاية تعريف المضاف بالمضاف إليه، فإذا نظرنا إلى المضاف، وجدناه مفردة وردت في حالة الإفراد والتّنكير اللّذين يجتمعان فيها للدّلالة على تمييزها، وإخراجها من المجرّد الذّهنيّ (اللّعب) إلى المجسّم الملموس (لعبة كذا)، ومن المشترك (ألعاب) الى الخاصّ (لعبة)، وبهذه المعطيات، يعدّ اللّفظ "لعبة" القارئ للتّعرّف على لعبة محدّدة معيّنة، وهو ما يجعله ينتظر من المضاف إليه تعريفا وتخصيصا بتسمية اللّعبة (لعبة النّرد/لعبة الشّطرنج/...)، وتحديد نوعها (نشاط حركيّ أو نشاط ذهنيّ/ فرديّة أو ثنائيّة أو جماعيّة/ مكان لعبها وزمانه...)، واستحضار قوانينها، فإذا أدرك القارئ المضاف إليه، خابت كلّ توقّعاته، وانهارت كلّ انتظاراته، ليجد نفسه أمام اسم علم يعيّن شخصا محدّدا باسمه العائليّ (دي نيرو)، وهو ما يوجّه ذهن القارئ نحو الممثّل الأمريكيّ، أيقونة السّينما الأمريكيّة، "روبرت دي نيرو" الّذي ارتبط اسمه بأفلام العنف والمخدّرات والمافيا والجريمة، حتّى صار مجرّد النّطق باسمه يوحي بطرق غير مباشرة بمجموعة من الدّلالات الّتي لا يدلّ عليها اسم العلم بالتّصريح، وإنّما بالتّلميح والإيحاء، ويتولّد من الجمع بين المضاف "لعبة" والمضاف إليه "دي نيرو" تنافر دلاليّ يرجع بالأساس إلى التّناقض بين تعريف اللّعب وما يرتبط باسم العلم "دينيرو" من دلالات، فاللّعب، سواء تعلّق الأمر بنظريّة "اللّعب الغريزيّ" أو نظريّة "الإعداد للحياة" أو نظريّة "الطّاقة الفائضة"، "نشاط موجّه (DIRECTED) أو غير موجّه (FREE) يقوم به الأطفال من أجل تحقيق المتعة والتّسلية ويستغلّه الكبار ليسهم في تنمية سلوكهم وشخصيّاتهم بأبعادها المختلفة العقليّة والجسميّة والوجدانيّة"[(١)]، ويعرّف اللّعب، في قاموس علم النّفس لشابلين، بأنّه "نشاط يمارسه النّاس أفرادا وجماعات بقصد الاستمتاع ودون أيّ دافع آخر"[(٢)]، ويتّضح من خلال هذين التّعريفين ارتباط اللّعب بالمتعة والتّسلية، وإسهامه في

(١) تعريف اللّعب وسيكولوجيّاته: http://www.startimes.com/?t=5290125، بتاريخ، ٢٠، ١١، ٢٠١٨.

(٢) تعريف اللّعب وسيكولوجيّاته: http://www.startimes.com/?t=5290125، بتاريخ، ٢٠، ١١، ٢٠١٨.

النّماء العقليّ والجسميّ والوجدانيّ للكائن البشريّ، وتتعارض هذه الوظائف الّتي ترتبط باللّعب مع ما يرتبط بالاسم "دي نيرو" من دلالات الرّعب والتّطبيع مع الموت والقتل العبثيّ الّذي عبّر عنه رمزيّا بلعبة الرّوليت الرّوسيّة الّتي مارسها روبرت دي نيرو في فلمه "صائد الغزلان" الّذي تعيد رواية راوي حاج كتابته، والّتي تسبّبت محاكاتها في مقتل الكثيرين حول العالم.

وبهذه القراءة يكون المؤلّف قد قصد الجمع بين التّسلية والرّعب، وبين الإنسانيّة ونماء العقل البشريّ والحيوانيّة واستلاب العقل، وهكذا يبتعد هذا العنوان عن العناوين الكلاسيكيّة الّتي تشتغل بوصفها مداخل للرّواية تتّسم بالمباشرتيّة والتّقريريّة والتّصريح، ليتحوّل إلى عنوان-رمز تنضوي خلف دالّه اللّغويّ الموجز طبقات متراكمة من الدّلالات تتنوّع بتنوّع القرّاء وتختلف باختلاف معارفهم الموسوعيّة الشّخصيّة الّتي يتمّ إسقاطها على النّصّ من أجل تأويله، إنّ التّوتّر الدّلاليّ بين المضاف والمضاف إليه يصرف العنوان عن الوظيفة التّصريحيّة المباشرة نحو وظيفة إيحائيّة تكتسب فيها مفردة "لعبة" دلالات جديدة ليست من أصل الوضع، خاصّة وأنّها مفردة تسجل حضورها، استعاريّا، في عالم بعيد كلّ البعد عن عوالم الإمتاع والتّسلية والنّماء والحرّيّة وهو عالم السّياسة، فإذا كانت اللّعبة تهدف إلى تحقيق المتعة والتّسلية، وتتّسم بالحرّيّة -إذ اللّاعب فيها ليس ملزما على المشاركة وإلّا فقدت اللّعبة جاذبيّتها وطبيعتها المرحة- وتوصف بكونها إيهاميّة أو خياليّة لأنّ اللّاعب يعي كلّ الوعي أنّ الأمر لا يعدو أن يكون بديلا للواقع ومختلفا كلّ الاختلاف عن الحياة اليوميّة ولا يمكن أن يحدث ضررا حقيقيّا للمشاركين في اللّعبة؛ فإنّ اللّعبة السّياسيّة لعبة خطرة لا مكان فيها للتّخييل والإيهام، وهي تبيح كلّ المحظورات من أجل تحقيق الهيمنة والاضطهاد والاستغلال، ومن أجل الإبقاء على التّفاوت تبريرا للسّيطرة على الشّعوب، كما أنّ اللّاعب في اللّعبة السّياسيّة ليس مخيّرا بل مجبرا على الانخراط فيها من طرف صانع اللّعبة وواضع قواعدها وشروطها، فاللّعبة السّياسيّة لا يمكن أن تكون البتّة غير موجّهة أو محسوبة، فهي لعبة صنعيّة يحبكها الأقوياء من أجل استنزاف الضّعفاء، ومن أجل اضطهادهم.

وقد يثير ترحيل اللّعبة من عوالم الإمتاع والتّسلية والنّماء وإعداد الكائن للمستقبل إلى عوالم السّياسة العمليّة البراغماتيّة الميكيافيليّة، ثمّ ربطها بالممثّل الأمريكيّ "روبرت دي نيرو"، حيرة القارئ واستغرابه، إذ ما هي العلاقة الّتي تربط بين أفلام الجريمة والعنف والمافيا والمقامرة الّتي يلعب فيها "دي نيرو" دور البطولة وبين اللّعبة السّياسيّة؟ لكنّ هذه الحيرة سرعان ما تتبدّد عندما يأخذ القارئ في إسقاط معارفه على الدّالّ اللّغويّ "دي نيرو" الّذي يمثّل أيقونة السّينما الأمريكيّة، والّتي لا يخفى على القارئ أنّها فضاء يزدهر فيه التّرويج للجريمة والعنف واشتغال المافيات، فقد تفطّنت القوى العظمى الامبرياليّة والرّأسمال الغربيّ إلى أنّ السّينما من أهمّ وسائل الاتّصال الّتي تسهم في صياغة تمثّلنا للعالم الّذي نعيش فيه لما لها من قدرة هائلة على التّأثير في المتلقّي الّذي يوضع في حالة تلقّ طويلة زمنيّا أمام شاشة تتعاظم فيها المؤثّرات الصّوتيّة والسّمعيّة الّتي توجّه نحو وعي المتفرّج، والّتي تهدف إلى شحنه بأفكار معيّنة تكرّس هيمنة القوى العظمى الثّقافيّة والاقتصاديّة والسّياسيّة والعسكريّة، وليس من العسير أن يظفر النّاظر في أفلام هوليود الأمريكيّة بتجلّيات الدّعاية الّتي يعرّفها (كاتلر) بأنّها "المحاولة المقصودة الّتي يقوم بها فرد أو جماعة من أجل تشكيل اتّجاهات جماعات أخرى أو التّحكّم فيها وتغييرها وذلك عن طريق استعمال وسائل الاتّصال والهدف من ذلك هو أن يكون ردّ فعل الّذين تعرّضوا لتأثير الدّعاية في أيّ موقف من المواقف هو نفسه الّذي يرغبه الدّاعية"[١]، ويبيح اِرتباط "دي نيرو" بالدّعاية الأمريكيّة وتكراره للأدوار الّتي تريد أنْ تُعولم النّموذج الثّقافيّ الأمريكيّ وأنْ تصدّره إلى بقيّة شعوب العالم ترسيخا للحلم الأمريكيّ، اِتّخاذه بديلا رمزيّا عن كلّ هذه الدّلالات.

وتقودنا كلّ هذه المعارف والمعلومات والدّلالات الأول إلى مجموعة من الدّلالات الفائضة أو الثّواني، هي الدّلالات الّتي تمّ تكثيفها في الرّمز "دي نيرو" الّذي تمّ تحويله من أيقونة إلى رمز متعدّد الدّلالات ومرتبط بمجالات الحياة المختلفة المشارب الّتي تكوّن تجربة "راوي حاج" الخاصّة والّتي سيساعدنا الاطّلاع عليها على تبديد بعض غموض الرّمز.

---

(١) أساليب الإدارة المتقدّمة للدّعاية الإعلاميّة الدّوليّة: ١٧٧.

٢,٣. خصوصيّة تجربة راوي حاج[١] الحياتيّة ترشّح الرّمز (دي نيرو):

يمتلك راوي حاج جنسيّة هجينة، فهو كاتب لبنانيّ-كنديّ ترعرع في بيروت وقبرص وعاش أجواء الحرب الأهليّة اللّبنانيّة ثم انتقل إلى نيويورك عام ١٩٨٢ حيث درس اللّغة الإنجليزيّة الّتي ستصبح لغة رواياته.

امتهن راوي حاج الكثير من المهن، فعمل بائعا متجوّلا ونادلا في مطعم وسائق سيّارة أجرة، كشأن كلّ المهاجرين الّذين تجبرهم القوى العظمى على ترك بلدانهم باتّجاه بلدان الغرب حيث يمتهنون أرذل المهن، وفي العام ١٩٩٢ انتقل إلى مونتريال بكندا ليدرس التّصوير حيث لعبت الصّدفة دورا كبيرا في اكتشاف قدراته على الكتابة الأدبيّة فنشر مقالات وقصصا قصيرة ثم انكبّ على الكتابة الروائيّة، فكانت "لعبة دي نيرو" الّتي تصوّر بشاعة الحرب الأهليّة اللّبنانيّة وتكشف الخيوط المحرّكة للّعبة باكورة رواياته الّتي ترجمت إلى العديد من اللّغات وحصدت العديد من الجوائز منها جائزة الحاكم الكنديّة وجائزة هيوماكلينان الكنديّة الّتي يمنحها اتّحاد كتّاب الكيبيك[٢] وبذلك يكون راوي حاج قد كتب عن الحرب الأهليّة اللّبنانيّة بعد انتهائها وزوال الخطر وبعد استقراره في كندا وهو ما قد يفسّر الهجنة بين الرّمز المستقى من عوالم الحداثة الغربيّة وفنونها وبين تسخيره الرّواية للتّعبير عن قضايا وطنه الأمّ، فهو لا يعيش هاجس النّقاء الهوويّ الّذي يحرّك إميل حبيبي وغيره من

(١) موقع جائزة كيتارا ، تعريف راوي الحاج:
https://www.google.com/search?q=%D8%AA%D8%B9%D8%B1%D9%8A%D9%81+%D8%B1%D8%A7%D9%88%D9%8A+%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%A7%D8%AC&oq=%D8%AA%D8%B9%D8%B1%D9%8A%D9%81+&aqs=chrome.2.35i39j69i57j69i59l2j69i61l2.3884j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8
بتاريخ ١٨، ١٢، ٢٠١٨.

(٢) راوي الحاج أوّل كاتب عربيّ يحقّق نجاحا في كندا:
https://www.google.com/search?q=%D8%AC%D9%88%D8%A7%D8%A6%D8%B2+%D9%84%D8%B9%D8%A8%D8%A9+%D8%AF%D9%8A%D9%86%D9%8A%D8%B1%D9%88&oq=%D8%AC%D9%88%D8%A7%D8%A6%D8%B2+%D9%84%D8%B9%D8%A8%D8%A9+%D8%AF%D9%8A%D9%86%D9%8A%D8%B1%D9%88&aqs=chrome..69i57.89570j0j9&sourceid=chrome&ie=UTF-8، بتاريخ ٢، ١، ٢٠١٩.

الكتّاب الفلسطينيّين المقيمين داخل فلسطين والرّافضين للتّطبيع مع الكيان الصّهيونيّ الّذي ما يزال رابضا على صدورهم.

وتساعدنا هذه السّيرة الموجزة لحياة راوي حاج على رصد أمرين مهمّين في تجربته الحياتيّة، يبرّران استحداث العنوان-الرّمز الّذي اختاره لباكورة أعماله، يتعلّق الأمر الأوّل بعامل الهجنة الّذي وسم جنسيّته ولغته وثقافته وتكوينه وإبداعه الفنّيّ، أمّا العامل الثّاني، فيتعلّق بعاملي الصدفة والمقامرة اللّذين طبعا حياته الّتي كانت أشبه بلعبة قمار ينتقل فيها صاحبها، المهاجر هربا من أتّون الحرب، من مستوى أوّليّ (بائع متجوّل ونادل في مطعم وسائق سيّارة أجرة) إلى مستوى أعلى (مصوّر فوتوغرافيّ ثم روائيّ عالميّ)، خاصّة وأنّه شابّ من الشّباب اللّبنانيّين الّذين اكتووا بنار الحرب الأهليّة اللبنانيّة الّتي حوّلت حياتهم إلى ضرب من المخاطرات والمقامرة، ويؤّكد راوي حاج هذا الأمر عندما يتحدّث في أحد حواراته[1] عن هوس مسلّحي الحرب الأهليّة اللّبنانيّة بلعبة "الرّوليت الرّوسيّة" الّتي تحوّلت إلى تسلية نموذجيّة في مدينة اليأس ومصائر الغبار: بيروت، ويضيف راوي حاج أنّ انتشار هذه اللّعبة يعود إلى عرض فيلم أمريكيّ هو فيلم "صائد الغزلان" الّذي تزامن مع اندلاع فتيل الحرب، والّذي اضطلع بدور البطولة فيه الممثّل الأمريكيّ "روبرت دي نيرو"، وهو دراما حرب أمريكيّة حائز على أوسكار أفضل فيلم للعام ١٩٧٨ من كتابة وإخراج مايكل كيمينو يدور حول قصّة ثلاثيّ أمريكيّ يعملون في صناعة الصّلب شاركوا في حرب فيتنام وأجبروا على أن يمارسوا لعبة الرّوليت الرّوسيّة ضدّ بعضهم بعضا من طرف جنود فيتناميّين أرادت الدّعاية الأمريكيّة أن تخرجهم مخرج التّافهين المجانين، ويشير "حاج" إلى أنّ الشّباب اللّبنانيّ المستلب حاكى في حياته اليوميّة لعبة "الرّوليت الرّوسيّة" ممّا تسبّب في مقتل الكثيرين، ويضيف أنّه كان حاضرا على انتحار العديد منهم، وهو ما بقي مطمورا في أعماق اللّاشعور حتّى صعّدته الكتابة الرّوائيّة هاتكة الأسرار، وقد أدّى التقاء هذه التّفاصيل المرتبطة بتجربة المؤلّف الخاصّة، وبما ترسّب منها في أعماق اللّاوعي، إلى استحداث رمز يستمدّ مقوّماته من

(١) الرّحلة مع الفوتوغرافيا، العودة إلى الوطن من خلال الكتابة:-https://www.aljazeera.net/programs/a-date-in exile/2008/7/28/%D8%B1%D8%A7%D9%88%D9%8A-%D8%AD%D8%A7%D8%AC بتاريخ ٢١، ١، ٢٠١٩.

خصوصيّة تلك التّجربة الّتي لا ترفع شعار النّقاء الهوويّ مثلما هو شأن تجربة إميل حبيبي الّذي أصرّ على البقاء في حيفا حتى بعد موته، وإنّما تعمل على فضح السّياسات الصّهيو-أمريكيّة باستعمال أدواتها ومن داخلها وذلك بغية تفتيت المركزيّة الغربيّة وإسقاط مقولة الفكر الاِستعلائيّ الّذي لا يعترف إلّا بقوّتين هما أمريكا وإسرائيل.

٣،٣. الدّلالات الرّمزيّة المكثّفة في العنوان: "لعبة دي نيرو":

لا يقتصر التّفاعل العلاميّ INTERSEMIOTICITE بين المكتوب الرّوائيّ والبصريّ السّمعيّ السّينمائيّ، في رواية "لعبة دي نيرو"، على اسم أيقونة السّينما الأمريكيّة روبرت دي نيرو ولا على الإشارة إلى لعبة الرّوليت الرّوسيّة الّتي مورست في فيلم "صائد الغزلان"، فقد حضرت السّينما بنوعيها العربيّة والأمريكيّة في مواضع كثيرة من الرّواية، ولئن كان هذا الحضور المكثّف دليلا قاطعا على إسهامه في بناء العالم التّخييليّ الرّوائيّ، فإنّه يقيم الدّليل على أنّ تمثّل النّاس للعالم والوجود أصبح تمثّلا يمرّ عبر السّينما، والصّادم في هذا التّمثّل أنّ اللّبنانيّين لا يميّزون بين الشّخصيّة الّتي تؤدّي دورا في فلم وتلعب لعبة الإيهام بالواقع والشّخص الواقعيّ، وبهذا الانزياح الصّادم من الشخصيّة إلى الشّخص، وبهذا التّوتّر الحاصل في الذّهن بين دينيرو الفنّان ودينيرو الشّخصيّة، تنشأ رمزيّة لعبة دي نيرو، إذ يبدو جليّا أنّ اللّبنانيّين الّذين تتحدّث عنهم الرّواية لا يميّزون كثيرا بين التّخييليّ والواقعيّ، وهكذا تتأكّد رمزيّة لعبة دينيرو، فهو يلعب دورا في فيلم بينما يحمل غيره على أن يعيش الدّور فعلا وشتّان ما بين اللّعب الوهميّ الّذي تعرضه شاشة العرض واللّعب على أرض الواقع.

ويتأكّد ما ذهبنا إليه عندما يجد القارئ نفسه أمام أشخاص يتحرّكون داخل المتن الرّوائيّ وكأنّهم في حالة غيبوبة يصبح معها الممثّل محرّكا للمشاعر وباعثا على الفعل، وفي هذا الإطار يسرد جورج أطوار ما حصل في مجزرة صبرا وشاتيلا فيقول "قامت طائرة حربيّة إسرائيلية بإسقاط قنابل مضيئة بعيار ٨١ مم مضيئة المنطقة بأسرها وكأنّنا في فيلم هوليوديّ وأنا دي نيرو أشارك في الفيلم"[١]، ويضحك جورج ويلقم مسدّسه ويكمل مخاطبا صديق

---

(١) لعبة دي نيرو: ٢٢٥.

طفولته "دي نيرو ممثّل رائع بحقّ، أتذكر يا بسّام أحد مشاهد ذلك الفيلم حين قام دينيرو بخداع صديقه المقرّب؟ أنت صديقي المقرّب وأخي، أنت كذلك"(١)، والمتأمّل في الخطاب الّذي ينطق به البطل، الّذي يحمل هو ذاته اِسم الممثّل لقبا، يفهم إلى أيّ مدى يتلبّس التّخييل بالواقع، فجورج الملقّب بدي نيرو يعيش أدوار دينيرو في الواقع أكثر ممّا يعيشها الممثّل نفسه داخل اللّعبة السينمائيّة، وهو يلعب في مسرح الحياة دورا لا مجال فيه للإيهام أو التّخييل، إنّها حالة من الاستلاب الكلّيّ الّتي تحضر بوصفها تجسيما لوجه من وجوه رمزيّة لعبة دينيرو الّتي سيوزّعها الكاتب على متنه الرّوائيّ وسيقلّبها على وجوهها المفتوحة على التعدّد والتّنوّع والّتي يوحي بها العنوان-الرّمز.

وتتأكّد رمزيّة الاستلاب هذه في ارتباط السّينما المستدعاة إلى المتن الرّوائيّ بالإثارة الجنسيّة والإغراء والعنف والقتل والجريمة والمافيا والخيانة، ممّا يقود القارئ إلى إحدى دلالات العنوان، فلعبة دينيرو في هذا الوجه من وجوهها هي لعبة الدّعاية السّينمائيّة الأمريكيّة الّتي تعمل على الاتّصال بالجماهير "عن طريق اللّفظ أو الإشارة أو العمل الرّمزيّ وهي تخلق جوّا من الإغراء أو الاستهواء بصرف النّظر عن الموضوع الّذي ترمي إلى الاستمالة إليه وتستخدم الدّعاية كلّ الأدوات المتاحة وتتوغّل في جميع مظاهر الحياة وتغزو كلّ مظاهر الفكر والعمل"(٢).. وقد قصد راوي حاج في المتن الرّوائيّ أن يجعل وعي أبطال العالم الممكن وعيا هوليوديّا، فهم يحاكون أفلام الجريمة والمافيا الأمريكيّة في حياتهم اليوميّة ويتّخذون لهم من أسماء ممثلي السّينما الأمريكيّة ألقابا ومن "قمصانهم القطنيّة وأحزمة رعاة البقر والجينز اللّيفايس"(٣) لباسا ويتصرّفون كما تصّرف أحد أبطال فيلم أمريكيّ أعجبوا به بل ويفسّرون المواقف الحياتيّة انطلاقا من تمثّل للعالم اكتسبوه من الأفلام الأمريكيّة.

وتتأكّد رمزيّة لعبة دينيرو من خلال الإعجاب الّذي يحظى به الممثّل، والأدوار الّتي يؤدّيها، فهو رمز الإثراء السّريع والعنف من أجل تحقيق الغاية، إنّه رمز الحياة المرفّهة السّهلة

(١) لعبة دي نيرو: ٢٢٤.

(٢) الدّعابة والتّضليل الإعلاميّ للأفلام الأمريكيّة: دراسة تحليليّة: ٢٣.

(٣) لعبة دي نيرو: ١٣٥.

الّتي تتسارع على خطى الجريمة والمافيا وتنفي كلّ القيم باتّجاه نوع من العدميّة لا مكان فيه إلّا للمقامرة، لقد بدا كلّ شيء وكأنّه مشهد من فيلم وكان الجميع مخدّرين لا يشعرون إلّا بالثّراء، ومن أجل الثّراء تسقط كلّ المحظورات وتتخدّر الإنسانيّة، فتخترق عشرة آلاف إبرة حليب مجفف ذراع نيكول[(١)]، وتتمّ تعبئة الخمرة المزيّفة إلى الجهة المسلمة في بيروت لكي "تحرق الحلوق وتدمّر العائلات"[(٢)]، ويخون الصّديق صديقه مثلما فعل جورج بصديقة بسّام، رنا، الّتي أغواها بسيّارته الرّياضيّة الجميلة ونظّارته الشّمسيّة والموسيقى العربيّة المدوّية والسّياقة الجنونيّة الّتي تذكّرنا بسياقة أبطال أفلام هوليود الأمريكيّة[(٣)]، ومن أجل المال والثّراء تموت كلّ العلاقات وأوّلها الصّداقة، ولم يقتصر هذا الانهيار القيميّ على الفئات الشّعبيّة وإنّما تعدّاه إلى طبقة البيروقراطيّين الكسالى "الّذين لوّحوا بأيديهم لإبعاد الذّباب وللتّرحيب بالرّشاوي ولوضع الأختام على صفقات أبديّة لوصايا مزوّرة وسقوف بيوت غير قانونيّة وشهادات إعادة ميلاد وصفقات دينيّة وأنابيب مياه ملوّثة ورخص سوق لسائقين قاصرين وكمبيالات منتهية الصّلاحية وعمارات غير ثابتة وبواليع منسيّة ووثائق سفر ملطّخة ومحاصيل سرّيّة لنباتات تصيب بالهلوسة"[(٤)]، وكلّ ذلك من أجل تحقيق "الحلم الأمريكيّ" المعولم، الذي يصبح حلما سهلا على طريقة دينيرو في أفلامه.

و لعبة دينيرو، في أحد دلالاتها العميقة، هي رمز اللّعبة السّياسيّة التّي يمارسها عمالقة السّياسة، وهي لعبة جادّة لا موضع فيها للبراءة والمتعة والإيهام والتّخييل، فإذا كان اللّعب بمعناه المحدّد في أصل الوضع يستخدم أدوات تحاكي الواقع دون أن توقع ضررا باللاّعبين، من قبيل المسدّسات الخشبيّة والقصبات الخشبيّة والأقواس المزيّفة التّي كانت ألعابا لبسام وجورج في طفولتهما، فإنّ اللعبة السّياسيّة لعبة ناضجة، تستخدم المسدّسات الحقيقيّة والأسلحة الثّقيلة مثل سلاح M16 وسلاح AK-47 والقنابل الضّوئيّة والقذائف والرّصاص

(١) لعبة دي نيرو: ١٤٠.

(٢) لعبة دي نيرو: ١٧٣.

(٣) لعبة دي نيرو: ١٣٥.

(٤) لعبة دي نيرو: ١٣٨.

والشّاحن الكهربائيّ... إنّها لعبة القتل الّتي تصمّمها القوى العظمى ويلعبها زعماء المليشيات المتقاتلة في لبنان، فهم ليسوا في النّهاية إلّا منخرطين في لعبة دينيرو، إنّهم مافيا مطلقة اليد، تخوض حرب عصابات لا نهائيّة تتوسل بالدّين والطّائفة لتجني أرباحا أكبر، ولتفقد الإنسان كلّ قيمة، وتتأكّد رمزيّة لعبة دينيرو في هذه اللّعبة الّتي تقوم على المقامرة، حيث يطغى الرّبح على الطّائفيّة والدّين وكلّ هراء زعماء الطّوائف الّذين لا يختلفون عن زعماء المافيا، إذ ترسل بيروت الشّرقيّة الخمر المغشوشة إلى بيروت الغربيّة والمهمّ أن الصّفقة ستحقّق ربحا.

ومن أشكال الفوضى والمقامرة الّتي تفشّت في لبنان، فكانت لعبة دي نيرو أقدر الرّموز على الإيحاء بها منذ عتبة العنوان، ذلك التّداخل بين مكوّنات المافيات حتّى لا يكاد القارئ يمسك بأيّ مبدإ أو قيمة، فالكلّ يتبع ربحه أينما كان وينضمّ إلى جبهة ما، فيقاتل المسيحيّ مع المسلمين وهو في الأصل شيوعيّ ويتحالف المسيحيّ مع الإسرائيليّ ويتواطأ المسلم مع المسيحيّ ليغشّ أبناء طائفته، ففي منطق الرّبح لا مسلم ولا مسيحيّ، إنّنا أمام عالم من الجنون لا ضوابط فيه إلّا المصلحة ولا مكان فيه إلّا للعبث الّذي هو دلالة من الدّلالات الرّمزيّة الّتي تكثّفت في لعبة الرّوليت الرّوسيّة، وهكذا يصبح العنوان بأبعاده الرّمزيّة توجيها لذهن القارئ نحو عوالم العبث واللّامعني والجنون الّتي ميّزت لبنان وسياسيّه في الحرب الأهليّة، إنّ واقع تحالفات السّاسة وزعماء الطّوائف اللّبنانيّة فيه من الغرابة ما رشّح لعبة دي نيرو لتكون رمزا يوحي بما فيه من قذارة، فقد كشف المتن الرّوائيّ أنّ ممارسة السّياسة في لبنان يتمّ بنفس منطق لعبة الرّوليت، إنّ السّاسة اللّبنانيّين مقامرون، ولذلك تحوّل السّلاح والقتل في لبنان إلى لعبة، وهي لعبة ساخرة قاتلة مبكية، فنحن نشهد في الرّواية المسيحيّ يصوّب بين ساقي المسلم وهو يتغوّط ولا يقتله.

لقد أراد راوي حاج أن يقول إنّ الحرب الأهليّة في لبنان أديرت بمنطق لعبة الرّوليت وإنّ زعماء الطوائف أشبه برجال المافيا، ولذلك كانت لعبة دينيرو أفضل الرّموز المستحدثة القادرة على إثارة ذهن القارئ وتوجيهه نحو هذه الدّلالات منذ العنوان.

وقد برع الأغنياء اللّبنانيّون في لعبة دي نيرو براعة تفوق براعة الممثّل الّذي انخرط فيها في إطار اللّعبة السينمائيّة، فكما تخوض القوى العظمى حروبها على أرض العدوّ وبعيدا عن أراضيها ومواطنيها، فتحلّ الدّمار والفناء ثمّ تقفز من المركبة لتترك شعوب المناطق المنكوبة تتخبّط في الخراب، يخوض لبنانيّو العمالة ووكلاء الاستعمار حروبا ضدّ الاقتصاد الوطنيّ والعملة الوطنيّة والقيم العربيّة مستخدمين في هذه المهمة القذرة كلابهم الّتي سرعان ما يتخلّون عنها[١] ليعودوا إلى شققهم الباريسيّة الفاخرة عندما توشك السّفينة على الغرق، ولا يفوت القارئ الطّاقة الرّمزيّة الّتي شحن بها راوي حاج مذبحة المئة كلب الواقعيّة[٢] الّتي ارتبطت في أقاصي لاوعي الرّاوي بدلالات الخيانة والأنانيّة والنّجاة بالنّفس واللّاإنسانيّة الّتي تلتقي جميعها في لعبة دي نيرو، الرّمز الرّابض في عتبة العنوان بمثابة المضخّة الّتي تغذّي المتن، وتمدّه بالتّقليبات التّي تتجسّد من خلالها، وتكمن رمزيّة لعبة دي نيرو، أيضا، في أنّ الأثرياء لا يمارسون اللّعبة، ولا ينخرطون فيها، وإنما يقامرون على من سيربح، إنّهم يربحون دون مواجهة الخطر، يشاهدون المخاطر وينجون منها، ويتركون الفقراء يواجهون الموت، فإذا مات من راهنوا عليه راهنوا على غيره دون مشاعر ولا أحاسيس، إنّهم لا يعيشون الرّعب الّذي يعيشه المشاركون في اللّعبة، إنّهم يستمتعون فقط، ويستبدلون الخاسر بغيره فإذا اكتفوا غادروا "بلادهم إلى فرنسا وتركوا كلابهم تهيم في الشّوارع"[٣] وهو ما كوّن لديها قابليّة للانخراط في الجريمة والميليشيا.

ومن الدّلالات الرّمزيّة للعبة دينيرو هذه أنّ الجميع يقامر ويقتل، ولكنّه يرجو إلاها هو أوّل من يعرف أنّه يخالف ما أمر به، ويتحوّل الصّراع على القتل صراعا بين الأرباب، أرباب في السّماء يمثّلهم أرباب في الأرض، فهذه الكلاب الّتي تركها أسيادها في لبنان تجمّعت

---

(١) لعبة دي نيرو: ٧٦.

(٢) مذبحة الكلاب في لبنان:

https://www.alarabiya.net/ar/last-page/2017/12/30/%D9%85%D8%B0%D8%A8%D8%AD%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%83%D9%84%D8%A7%D8%A8-%D9%81%D9%8A-%D9%84%D8%A8%D9%86%D8%A7%D9%86.ht بتاريخ ٢٩، ١٠، ٢٠١٨.

(٣) لعبة دي نيرو: ٣٥.

"بإمرة كلب مهجّن جميل بثلاثة قوائم"[١] في إشارة واضحة إلى رجال الدّين المسيحيّين الّذين اقتاتوا من حالة الفوضى والخراب في بيروت، فمثلما ترفع القوى العظمى شعاراتها البرّاقة - الّتي تروّج لها أفلام دي نيرو- الّتي تخفي خلف بريقها هدفا واحدا هو تحقيق المصلحة الشّخصيّة، يرفع رجال الدّين في بيروت شعارات رنّانة مثلما يفعل أبو نهرا الّذي يدّعي الورع وخدمة الدّيانة المسيحيّة و"يضع على عنقه سلسلة طويلة وسميكة تضمّ مجموعة من الأيقونات والصّلبان"[٢]، ولكنّه يجعل الدّين مطيّة ليقبض "المال من نظام الضّرائب الّذي وضعه لجمع المال من المنازل ومحطّات البنزين والمتاجر بهدف تمويل الحرب" و ليركب "سيّارة ضخمة من نوع رانج روفر وتتبعه دوما سيّارتان للحماية"[٣]، فإذا الدّين قناع من أجل المال والسّلطة وإذا المقدّس في خدمة الجريمة فقد "كان جوزيف يحمل كلاشينكوف حفرت على مقبضه صورة مريم العذراء"[٤].

ولا يدين راوي حاج من خلال رمزيّة لعبة دي نيرو الدّين ورجاله في بيروت الغبار فحسب، وإنّما يكشف النّقاب عن الفنّ والفنّانين الّذين يصدحون في أغانيهم بشعارات الوطنيّة والنّصر والمقاومة والغضب الهادر في وجه المستعمر ولكنّهم يركضون إلى مسارحه من أجل المال، ويعتبر راوي حاج أغاني فيروز تشدّقا بشعارات سرعان ما تسقط أمام منطق الرّبح، وهو ما يعبّر عنه على لسان بطله بسّام عندما يقول "بحثت عن فيروز غير أنّها كانت في باريس تغنّي"[٥] بينما دفن في لبنان "عشرة آلاف تابوت تحت الأرض وكان الأحياء لا يزالون يرقصون فوق الأرض والأسلحة بأيديهم"[٦]، إن فيروز أيضا تلعب لعبة دي نيرو فيتعارض قولها وفعلها، وهو ما يفسّر نفور الرّاوي من أغانيها عندما يعترف في مستهلّ الرّواية أنّه لم

(١) لعبة دي نيرو: ٣٥.

(٢) لعبة دي نيرو: ٦٢.

(٣) لعبة دي نيرو: ٦٢.

(٤) لعبة دي نيرو: ٦٥.

(٥) لعبة دي نيرو: ١٠٩.

(٦) لعبة دي نيرو: ١٠٩.

يكن يهرب من الحرب بل من فيروز وأغانيها الكئيبة الّتي كانت تنوح من مذياع أمّه[١] فيلعن هذه المغنّية المنتحبة الّتي حوّلت حياته جحيما[٢].

إنّ رمزيّة لعبة دينيرو تكمن في هذا الموت الموزّع بعبث، فالوصف، الّذي تقدّم ذكره، لمجازر صبرا وشاتيلا أو مجزرة الكلاب يكشف عن أنّ القتل يمارس في مدينة الغبار من أجل القتل، فإذا كان بالإمكان أن يستوعب العقل قتل الرّجال في مخيّم صبرا وشاتيلا فأنّى له أن يستوعب قتل النّساء والأطفال وقتل الحمار؟ إنّ لعبة القتل العبثيّ تجعل القارئ يدرك أنّه لا قيمة لشيء في بيروت الخراب وأنّه لا معنى للإنسان في عالم من التّوحّش الّذي تغيب فيه الرّحمة كعوالم أفلام دينيرو، ومثلما تمثّل لعبة الرّوليت الرّوسيّة الواقعة على الحدّ الفاصل بين الحياة والموت قمّة العبث، يعبث اللّبنانيّون في هذه الحرب الأهليّة بكلّ شيء، فيصبح السّلاح في متناول أيّ يد كلعب الأطفال، ولا يعود ثمّة أسهل من أن ينضمّ الواحد إلى مليشيا ليصير قادرا على القتل بلا رحمة، وهنا، بالضّبط مكمن اللّعبة القذرة، فمن يصنع عوالم بيروت في الحرب الأهليّة هم من يطلبون الحياة عبر الموت، تماما كالمقامر في لعبة الرّوليت الرّوسيّة الّذي يقدم على الموت طمعا في ربح يجعل حياته أفضل، وهو يدخل اللّعبة وكلّه رجاء أن يموت الآخر لكي يعيش هو، إنّ ابتغاء الحياة بالانخراط في لعبة الانتحار والموت هو المنطق الّذي صنع وعي اللّبنانيّين زمن الحرب الأهليّة، ولم يجد راوي حاج أدلّ من لعبة دي نيرو للإيحاء به، لقد بات من البديهيّ لكلّ لبنانيّ أنّ حياته مقترنة بفناء لبنانيّ آخر، ففي لبنان الحرب الأهليّة لا حلول وسطى، إنّها لعبة حياة أو موت تماما كلعبة دي نيرو الّتي لا يمكن أن يعيش فيها الجميع ولا بدّ من قتيل لكي يعيش الآخر.

وتكشف القراءة التّأويليّة لعنوان الرّواية عن طبقات دلاليّة أعمق، فلعبة دي نيرو هي لعبة "التّذويت" subjectification التي تمارسها القوى الاستعماريّة في تعاملها مع الشّعوب الأصليّة، الّتي تجبرها على أن تنظر إلى نفسها بعيني مستعمرها، فلا ترى فيها إلّا ذاتا همجيّة

---

(١) لعبة دي نيرو: ٩.

(٢) لعبة دي نيرو: ١٠.

بربريّة، وهو ما يكوّن عندها "قابليّة للاستعمار"(١)، ويتجّلى ذلك بوضوح على لسان الرّاوي وهو يصف نفسه بصفات أنتجها الغرب لتأكيد مركزيّته وهامشيّة الشّرقيّ، ويسرد تفاصيل يومه صحبة جورج في شوارع مدينة الغبار حيث كانا يسيران " بلا هدف مجرّد متسوّلين وسارقين، عربيّين هائجين: شعر مجعّد وقميص مفتوح وعلبة "مارلبورو" مخبّأة في الكمّ، غير متعلّمين عديمي القيمة فاقدي الرّحمة نحمل مسدّساتنا وأنفاسنا الكريهة ونرتدي الجينز الطّويل الأمريكيّ الصّنع"(٢)، ويقود هذا الخجل من الذّاتيّة هذه الشّعوب إلى عدّ المستعمر نموذجا للعقلانيّة والتّحضّر، فتفتح أحضانها لترحّب به مستعمرا، أو تجعل من الهجرة إليه حلما، فلا بدّ "لروما من أن تكون مكانا جيّدا يتجوّل فيه المرء بحرّيّة فالحمام في ساحاتها يبدو سعيدا وسمينا"(٣)، وهو ما يحوّل الهجرة نحو الغرب إلى هدف يبرّر كلّ الوسائل المستخدمة من أجل تحقيقه، ومن أجل الهجرة إلى روما عاش الرّاوي، ومن أجل عينيها عشق الجريمة والسّرقة والقتل، وركب البحر بطريقة سرّيّة، وقبل المقامرة بحياته، وهي مقامرة لا تتجاوز حظوظها حظوظ المقامرة في لعبة الرّوليت الرّوسيّة، إنّ لعبة دي نيرو هي لعبة إخواء المدن من البشر، فشعار أمريكا الذّي ترفعه في البلدان المضطهدة هو: "يجب إفراغ كلّ المدن من البشر لتسكنها الكلاب"(٤)، فإذا كانت غاية اللّعب البنّاء تفريغ الطّاقة الزّائدة فإنّ هدف اللّعبة السّياسيّة هو تفريغ الأوطان من شعوبها وإحلال الخراب.

وتلعب أمريكا وحلفاؤها لعبة أخرى في لبنان هي لعبة تكريس الفقر والظّلم والتّفاوت الاجتماعيّ، فبينما كان قادة المجالس ووكلاء الاستعمار الأمريكيّ "يمتلكون سيّارات رياضيّة

(١) مالك بن نبي المفكّر الّذي بحث في أسباب تخلّف الأمّة:
https://meemmagazine.net/2018/05/18/%D9%85%D8%A7%D9%84%D9%83-%D8%A8%D9%86-%D9%86%D8%A8%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%81%D9%83%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%B0%D9%8A-%D8%A8%D8%AD%D8%AB-%D9%81%D9%8A-%D8%A3%D8%B3%D8%A8%D8%A7%D8%A8-%D8%AA%D8%AE/ بتاريخ ١٩، ١، ٢٠١٩.

(٢) لعبة دي نيرو: ١٢.

(٣) لعبة دي نيرو: ٢٠.

(٤) لعبة دي نيرو: ٤١.

وشاليهات، ويزيدون رصيدهم في المصارف"، ويتجوّلون بالملابس "الأرماني" وبنظّارات "رايبان" كانت مهامّ بسّام في المرفإ أتفه من أن "تكفي لشراء السّجائر ولا لإرضاء أمّ متذمّرة ولا حتّى لتأمين الطّعام"[1] وهو ما جعله يتساءل في يأس وحنق "إلى أين أذهب؟ من عساي أسرق أو أخدع أو أتوسّل إليه أو أغريه أو أعرّيه أو ألمسه؟"[2] إنّها أسئلة تختزل هذا الحلم الأمريكيّ الّذي تبشّر به السّينما، وهي إذ تبشّر به تخدّر هؤلاء الشّباب الّذين تنعدم أمامهم كلّ السّبل نحو ذاك الحلم فلا يجدون إلّا النّموذج الّذي يمثّله دي نيرو ليتشبّهوا به لأنّه الرّجل القويّ الّذي يطوّع كلّ شيء لمصلحته.

إنّ رمزيّة لعبة دينيرو تتأكّد في غياب الوضوح، إذ لا انتماء ولا معنى لشيء إلّا الانتماء إلى المصلحة الفرديّة، إنّه منطق المافيا الّذي يحرّك كلّ شيء، وهو منطق يشرّع للعمالة وللخيانة ولتمزيق الوطن من أجل ربح أكبر، فبعد أن كانت لبنان "جهة واحدة صرنا الآن نطلق تسمية الجهة الأخرى"[3] أو النّاحية الغربيّة على بيروت الغربيّة المسلمة، ولتنجح أمريكا وحلفاؤها في مهمّتهم القذرة هذه، يصوّرون لأبناء الشّعب الواحد أنّ كلّ طائفة منه تكيد لبقيّة الطّوائف، وهو ما روّجت له بين المسلمين والمسيحيّين في لبنان، فقد أيقظت أمريكا الخلافات المذهبيّة والعرقيّة، وأطلقت وحش الثّأر والانتقام من قمقمه فتجسّدت إحدى دلالات اللّعبة الرّمزيّة، ذلك أنّ عوالم المافيا وعوالم أفلام دي نيرو يسيطر عليها هذا الخوف من الآخر، فالموت متربّص في كلّ لحظة، وفي منطق المافيا إمّا أن تكون قاتلا أو مقتولا وفي ذلك يقول جورج لبسّام "لا يا بسّام فنحن وحدنا في هذه الحرب وشعبنا يذبح يوميّا وأنت...أنت الّذي ذبح جدّك وقتل والدك...أنت...أنت...ستتّحد مع الشّيطان في سبيل إنقاذ أرضنا وإلّا كيف سنجبر السّوريّين والفلسطينيّين على المغادرة؟"[4]، إنّها لعبة بثّ الفتنة وإثارة القلائل والتّخوين الّتي تجعل منها السّياسة الأمريكيّة فزّاعة يتمّ استغلالها لتفتيت وحدة

---

(١) لعبة دي نيرو: ٢٠.

(٢) لعبة دي نيرو: ٢٠.

(٣) لعبة دي نيرو: ١٥١.

(٤) لعبة دي نيرو: ٩٧.

الشّعوب، تنفيذا لسياسة "فرّق تسدّ" الّتي تجعل من الاعتماد على العنصر الأجنبيّ، لضمان البقاء للأقلّيّة الّتي ترى نفسها مستهدفة، حتميّة لا مهرب منها.

إنّ لعبة دي نيرو هي لعبة هيمنة القوى العظمى على الشّعوب المضطهدة، هذه الهيمنة تبدأ ثقافيّة واقتصاديّة، وهي تبتغي لها رجالا من أبناء تلك الشّعوب يكملون المهمّة، فيقتتلون ويتسابقون على تقديم الولاء للقوى العظمى، وهو ما تفطّنت له السّيّدة نبيلة عندما خاطبت السيّد سمير قائلة "إنّها أمريكا سيّد سمير، كلّ مشكلاتنا تنبع من هناك(...) النّفط سيّد سمير، فهم يسعون وراء نفط المنطقة"[١]، فالنّفط والموارد الاقتصاديّة هي الدّافع الخفيّ الّذي يحرّك أمريكا، التّي تتحرّك على الأراضي المضطهدة وفق معادلات رياضيّة هدفها توفير الرّفاهية للمواطن الأمريكيّ، وإن كان ذلك على حساب حرمان الشّرقيّ من أشياء يعتبرها الغرب من المسلّمات، وعلى رأس قائمة هذه الأشياء، المياه الصّالحة للشّرب التّي كانت أمّ بسّام تسرقها من خزّان الجيران "فهي لا تتوفّر إلّا ساعتين في اليوم"[٢] إنّه منطق المقامرة القائم على طلب الحياة بموت الخصم، إنّ البديهيّات في الغرب تتحوّل إلى نعم وأحلام في شرق الغبار والحرمان والهمّ.

وتتجسّم لعبة المقامرة، الّتي يرشح بها العنوان كذلك، في هذا الدّفع نحو عوالم الرّهبة والفوضى واللّاتمايز، حيث لا يعرف عدوّ ولا صديق، وقد تجلّى ذلك في دخول إسرائيل على رقعة الحرب الأهليّة في لبنان الّذي تحوّل إلى طاولة للعبة الرّوليت الرّوسيّة، وكلّ يراهن على من يعتقد أنّه الرابح، فيتحالف المسيحيّ مع الإسرائيليّين ضدّ أبناء وطنه وضدّ من احتموا بوطنه الّذي أصبح بلا حكومة ولا دولة ولا سلطة، وقد انتهى هذا التّحالف بأبشع المجازر الّتي عرفتها الإنسانيّة، وهي مجزرة صبرا وشاتيلا ويصف جورج الملقّب بدي نيرو وحشيّتها قائلا "لذلك قتلنا وقتلنا أطلقنا النّار على النّاس عشوائيّا وقتلنا عائلات بأكملها على موائد الطّعام مخلّفين جثثا في ثياب النّوم وأعناقا مشروطة وأيادي منفصلة عن الأجساد ونسوة

(١) لعبة دي نيرو: ٧٣.

(٢) لعبة دي نيرو: ١٠.

مقطّعات نصفين بالفؤوس"[1]، فمن دلالات لعبة دي نيرو، الّتي اختارها راوي حاج عنوانا لباكورة أعماله، دعم أمريكا للكيان الإسرائيليّ وإطلاق يده للقتل والتّهجير بنفس منطق المافيا الّتي تتصرّف دون أي رحمة أو أخلاق، وتسقط منطق الدّول إلى حضيض منطق المافيا.

وتتّسع رمزيّة لعبة دينيرو في عتبة الرّواية لتتجاوز الإحالة على المضمون، إلى الإحالة على الشّكل ولعبة الكتابة الرّوائيّة ما بعد الحداثيّة، المفتوحة على عوالم التّجريب والمقامرة، فقد أوصلتنا قراءتنا التّأويليّة للرّمز الرّابض في عتبة عنوان رواية راوي حاج، إلى اكتشاف تقليباته التّيميّة الّتي تجسّمت من خلالها اللّعبة واتّخذت من خلالها دلالات متعدّدة ومتنوّعة، إلّا أنّ اكتفاءنا بالتّقليبات التّيميّة يجعل مقاربتنا قاصرة، فالثّابت في عناوين الرّواية ما بعد الحداثيّة أنّها عناوين لا توحي بالموضوعات الّتي يطرحها الرّوائيّ في متونه فقط، وإنّما تتعدّاها إلى الإيحاء بالطّابع اللّعبيّ للكتابة، فحضور دينيرو في العنوان، بما يحيل عليه من عوالم السّينما والتّمثيل والصّورة، كان رمزا يعدّ القارئ لرهان ترفعه الرّواية ويتمثّل في حضور لافت لتقنيات السّينما في فضاء الكتابة الرّوائيّة، وبهذه الهجنة تصبح لعبة دينيرو أيضا لعبة نصّيّة تقامر من خلالها الرّواية بولوج عوالم فنون أخرى يكون عليها أن تغتني منها دون أن تفقد خصائصها أو تموت لأنّ اللّعبة أجناسيّا لعبة حياة أو موت تلعبها الرّواية أمام فنّ نافسها على عرش الحكي.

وقد كان للرّوائيّ راوي حاج في هذه الرّواية لعبته أيضا، ومثلما وظّفت القوى العظمى السّينما لتجعل الرّعب والحرب والجريمة ممتعة، تطبيعا مع الموت والاضطهاد، وتركيعا للشّعوب، وظّف راوي حاج الكتابة الرّوائيّة التّخييليّة الممتعة عن الحرب ليعرّي الاستراتيجيا الأمريكيّة، ويميط اللّثام عن الوجه القاتم الوحشيّ للحروب، الّذي تشهد عليه استتباعاتها الّتي تطال كلّ شيء، لقد كان الرّمز اللّغويّ الأدبيّ "لعبة دي نيرو" بمثابة الرّصاصة القاتلة، جلد من خلاله الرّوائيّ الجميع وعرّاهم أمام أنفسهم: غربا وشرقا ومستعمرا ومستعمرا وأغنياء وفقراء وسياسيّين ورجال دين وفنّانين ومصنّعين، لأنّ الجميع يلعب لعبة المصلحة الفرديّة وهو ما

(١) لعبة دي نيرو: ٢٢٥.

يختزله قول بسّام "نفكّر جميعا بأنفسنا أوّلا وأخيرا"[(١)] وهكذا يكون الرّمز المستحدث "لعبة دي نيرو" قد نجح في أن يقول الكثير بالقليل، وأن يجسّم المجرّد، وأن يتيح مرور القارئ من الحقيقة المدركة بالحواسّ إلى الحقيقة المجرّدة، حقيقة اللّيبراليّة الوحشيّة الّتي تفهم الفردانيّة أنانيّة فتشعل فتيل الحرب الأهليّة وتسير بالحياة نحو العبث واللّامعنى.

خاتمة:

قادتنا قراءتنا التّأويليّة السّيميائيّة لعتبة العنوان في روايتي "سرايا بنت الغول" للرّوائيّ الفلسطينيّ إميل حبيبي ورواية "لعبة دي نيرو" للرّوائيّ اللّبنانيّ-الكنديّ راوي حاج إلى الإقرار بقطع عناوين الرّواية ما بعد الحداثيّة مع العنونة الكلاسيكيّة وانصرافها نحو سطوح لغويّة تقوم على المجاز والاستعارة والخرق النّحويّ والتّنافر الدّلاليّ وتفتح أبوابها أمام الرّمز الّذي يشترك مع العنوان ما بعد الحداثيّ في القدرة على الإيحاء والتّكثيف الدّلاليّ والتّعدّد التّأويليّ، وأكّد لنا ارتباط الرّموز المستدعاة في عتبة عنوان هاتين الرّوايتين بواقع الرّوائيّ وقضايا شعبه أنّ بذر الرّموز في عناوين الرّواية ما بعد الحداثيّة لم يكن زخرفا أو حلية أو رغبة في تحدّي القارئ وغلق أبواب الفهم في وجهه، وإنّما كان استثارة لفكره وتحريكا لذهنه مطاردة للدّلالة واكتشافا للمعنى وإمساكا بالجوهر، فقد كان الرمز، رغم ما يقوم عليه سطحه اللّغويّ من مجاز وتخييل، أقدر الوسائل على قول الحقيقة والإحاطة بما يعتري واقع الحقبة التّاريخيّة ما بعد الحداثيّة من نسبيّة وتشظّ وزيف وفوضى وتداخل ولا تمايز عنفيّ، ولم يمنع اشتراك الرّموز في قول الحقيقة من تنوعّها، استجابة لخصوصيّة تجربة الرّوائيّ، وهو ما أكّده تباين أصناف ومجالات الرّمز في عتبة عنوان الرّوايتين المدروستين، فقد آثر إميل حبيبي في خرافيّته "سرايا بنت الغول"، الّتي كتبها والعدوّ رابض على صدر وطنه، رمزا عامّا مشتركا رحّله من عالم الحكاية الشّعبيّة الفلسطينيّة فحافظ على دلالاته الأصليّة الأصيلة الّتي تتجلّى في صراع الثّنائيّات الضّدّيّة الكونيّة وحيّنه ووسّعه ليقصّ علينا من خلاله قصّة الصّراع التّاريخيّ الفلسطينيّ الإسرائيليّ على الأرض وعلى الهويّة، وليفضح من خلاله تغوّل الكيان

(١) لعبة دي نيرو: ١٣١.

الصّهيونيّ الّذي حضر الغول رمزا للتّعبير عن هبوطه الأخلاقيّ واعتماده لسياسة التّضليل والتّزييف وتزوير الحقيقة واغتصاب الأرض والعرض، وليشيد بصمود فلسطين الّتي حضرت سرايا رمزا يتكثّف فيه رسوخها وتجذّرها وأصالتها وعراقتها ووقوفها خريطة وتاريخا وتضاريس ولغة وتراثا وعادات في وجه كلّ سياسات التّهويد والسّرقة، ولأنّ سرايا هي الصّمود والأصالة وسّعها الرّوائيّ لتتحوّل إلى رمز للكتابة الأدبيّة المقاومة الّتي تمتح من الموروث العربيّ وتقول الصّدق وتحافظ على الطّفولة وترفض كلّ أشكال الاستلاب والكذب وخاصّة منها تلك الّتي ترغمها عليها السّياسات الميكيافيليّة المتغوّلة، فالتقت في الرّمز دلالاته المضمونيّة ودلالاته الخطابيّة الشّكليّة الّتي تشترك في صفات النّقاء والصّفاء والأصالة والتّجذّر في الهويّة.

أمّا راوي حاج، الّذي رصد استتباعات الحرب الأهليّة اللّبنانيّة الّتي بدأت بانهيار الدّولة وصولا إلى انهيار المعنى والسّقوط في العبث، فقد خيّر أن يستحدث رمزا خاصّا قادرا على أن يحيط ببشاعة الحرب ووحشيّتها وأن يكشف عقليّة المقامرة والمصلحة الفرديّة والرّبح الّتي أصبحت كلّ فئات الشعب اللّبنانيّ تتمثّل من خلالها العالم. وقد وجد في لعبة الرّوليت الرّوسيّة الّتي مارسها روبرت دينيرو في فيلم "صائد الغزلان" واقعا مادّيا شحنه الرّوائيّ بدلالات الرّعب والعبث واللّامعنى، وتخدّر الشّعور وموت الضّمير، وابتغاء الحياة بالموت، وتغليب المصلحة الفردية، وبيع الوطن لمن يدفع أكثر ومغادرته إذا خرب، والتّحالف مع العدوّ، وتدنيس المقدّس وهبوط الفنّ...الخ، كما استطاع الرّوائيّ أن يكشف بواسطة نفس الرّمز عن سياسات القوى العظمى الّتي تنتهجها مع الشّعوب المضطهدة من أجل تقسيمها وإضعافها تمهيدا لاستعمارها واستغلال ثرواتها ومواردها. كما لم يفته أن يعدّ القارئ، باستدعاء هذا الرّمز المستحدث المجلوب من عوالم المقامرة والرّهان، لتلقّي متن روائيّ يبتغي حياته وتربّعه على عرش الحكي بأكل لحم فنون أخرى يستدعيها إلى فضائه ليمتصّ طاقاتها ويستفيد من تقنياتها ثمّ يحجبها ليحيا ويستمرّ، فإذا الرّهان على البقاء، في "لعبة دي نيرو" الرّوائيّة، مضمونيّ وشكليّ.

وتنتهي بنا دراستنا للرّمز في عتبة عنوان الرّواية ما بعد الحداثيّة إلى الاعتراف له بكلّ خصائص الرّمز من حركيّة وتنقّل وتحوّل وتعدّد وتنوّع وتماسّ مع التّجربة الإنسانيّة... غير أنّ للرّمز المستدعى في عتبة العنوان ميزة يتفرّد بها عن الرّموز المبذورة في المتون ألا وهي إيحاؤه بخصائص الكتابة الشّكليّة، وربّما من أجل هذا الجمع بين الإيحاء بالمضامين والإيحاء بتقنيات الكتابة، تمارس رموز العناوين سحرها على الرّوائيّ وعلى القارئ، على حدّ السّواء.

المصادر والمراجع

الأدب ونمذجة الواقع، ميخائيل خراجينكو، مقال ضمن كتاب الأدب وقضايا العصر، ترجمة: عادل العامل، منشورات وزارة الثّقافة والإعلام، العراق.

الاسم واللّقب والكنية: على الرابط التالي بتاريخ ٢٢، ١، ٢٠١٨

https://www.alukah.net/literature_language/0/82805

أساليب الإدارة المتقدّمة للدّعاية الإعلاميّة الدّوليّة، فايز عبد الله مكيد العسّاف، مجلّة كلّيّة بغداد للعلوم الاقتصاديّة الجامعة، العدد ٢٩، ٢٠١٢

استلهام الينبوع، عبد الرّحمن بسيسو، مؤسّسة سنابل للتّوزيع والنّشر، ط١، ١٩٨٣.

تعريف راوي الحاج: على الرابط التالي بتاريخ ١٨، ١٢، ٢٠١٨:

https://www.google.com/search?q=%D8%AA%D8%B9%D8%B1%D9%8A%D9%81+%D8%B1%D8%A7%D9%88%D9%8A+%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%A7%D8%AC&oq=%D8%AA%D8%B9%D8%B1%D9%8A%D9%81+&aqs=chrome.2.35i39j69i57j69i59l2j69i61l2.3884j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8

تعريف اللّعب وسيكولوجيّات: على الرابط التالي بتاريخ٢٠، ١١، ٢٠١٨:

http://www.startimes.com/?t=5290125

تمثيلات الأنا والآخر في لغة السّرد الرّوائيّ الفلسطينيّ، سرديّة "سرايا بنت الغول-خرافيّة" لإميل حبيبي نموذجا، زين العابدين محمود العواودة، مجلّة الجامعة الإسلاميّة (سلسلة الدّراسات الإنسانيّة) المجلّد١٩، العدد الأوّل، ١٩٩٩.

الدّعاية والتّضليل الإعلاميّ في الأفلام الأمريكيّة: دراسة تحليليّة، محمود مجد نبيل، رسالة ماجستير في الصّحافة والإعلام، كلّيّة الإعلام، جامعة البترا، الأردن، ٢٠١٥.

دلائليّات الشّعر، مايكل ريفاتير، ترجمة: محمّد معتصم، منشورات كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بالرّباط، ط١، ١٩٩٧.

راوي الحاج أوّل كاتب عربيّ يحقّق نجاحا في كندا: على الرابط التالي بتاريخ ٢، ١، ٢٠١٩:

https://www.google.com/search?q=%D8%AC%D9%88%D8%A7%D8%A6%D8%B2+%D9%84%D8%B9%D8%A8%D8%A9+%D8%AF%D9%8A%D9%86%D9%8A%D8%B1%D9%88&oq=%D8%AC%D9%88%D8%A7%D8%A6%D8%B2+%D9%84%D8%B9%D8%A8%D8%A9+%D8%AF%D9%8A%D9%86%D9%8A%D8%B1%D9%88&aqs=chrome..69i57.89570j0j9&sourceid=chrome&ie=UTF-8

الرّحلة مع الفوتوغرافيا، العودة إلى الوطن من خلال الكتابة: على الرابط التالي بتاريخ ٢١، ١، ٢٠١٩:

https://www.aljazeera.net/programs/a-date-in-exile/2008/7/28/%D8%B1%D8%A7%D9%88%D9%8A-%D8%AD%D8%A7%D8%AC

الرّمز والرّمزيّة في الشّعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨.

الرّمزيّة والرّومانتيكيّة في الشّعر اللّبنانيّ، أميمة حمدان، منشورات وزارة الثّقافة والإعلام، العراق، ١٩٨١

الرّمزيّة، تشارلز تشادويك، ترجمة: نسيم يوسف إبراهيم، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢.

سحر الرّمز، عبد الهادي عبد الرّحمان، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، ط١، اللّاذقيّة، ١٩٩٩.

سرايا بنت الغول، إميل حبيبي، مؤسّسة الرّيّس للكتب والنّشر، ط١، لندن–قبرص، ١٩٩٢.

الشّعر الفلسطينيّ المقاتل، دراسة في الواقعيّة الثّوريّة، نزيه أبو نضال، منشورات اتّحاد الكتّاب والصّحفيّين الفلسطينيّين، (د.ن)، (د.ت).

الصّورة الشّعريّة، مصطفى ناصف، دار الأندلس، ط٢، ١٩٨١.

على حدّ السّيف، شاكر فضل، مجلّة مشارف، دار عربسك، القدس وحيفا، العدد ٩، ١٩٩٦.

الفرق بين الكنية واللّقب: على الرابط التالي بتاريخ ١١، ١، ٢٠١٩:

https://mawdoo3.com/%D8%A7%D9%84%D9%81%D8%B1%D9%82_%D8%A8%D9%8A%D9%86_%D8%A7%D9%84%D9%83%D9%86%D9%8A%D8%A9_%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%84%D9%82%D8%A8

فيلم صائد الغزلان لروبريت دينيرو: على الرابط التالي بتاريخ ٢٨، ١١، ٢٠١٨:

https://egy.best/movie/the-deer-hunter-1978/#download

قضايا القصّة العراقيّة المعاصرة، عبّاس عبد جاسم، دار الرّشيد، بغداد، ١٩٨٢.

قلعة إكسل، إدمون ولسون، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ١٩٧٩.

لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت.

لعبة دي نيرو، راوي حاج، (٢٠١٢)، ترجمة: فدى الحاج يونس، شركة المطبوعات للتّوزيع والنّشر، ط ٣، بيروت.

مالك بن نبي المفكّر الّذي بحث في أسباب تخلّف الأمّة، هالة سويدي: على الرابط التالي بتاريخ ١٩، ١، ٢٠١٩:

https://meemmagazine.net/2018/05/18/%D9%85%D8%A7%D9%84%D9%83-%D8%A8%D9%86-%D9%86%D8%A8%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%81%D9%83%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%B0%D9%8A-%D8%A8%D8%AD%D8%AB-%D9%81%D9%8A-%D8%A3%D8%B3%D8%A8%D8%A7%D8%A8-%D8%AA%D8%AE/

مذبحة الكلاب في لبنان: على الرابط التالي بتاريخ ٢٩، ١٠، ٢٠١٨

https://www.alarabiya.net/ar/last-page/2017/12/30/%D9%85%D8%B0%D8%A8%D8%AD%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%83%D9%84%D8%A7%D8%A8-%D9%81%D9%8A-%D9%84%D8%A8%D9%86%D8%A7%D9%86.ht.

محاضرات في علم اللّسان العامّ، فردينان دي سوسير، ترجمة: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٧.

مقدّمة في نظريّة الأدب، عبد المنعم تليمة، دار الثّقافة للطّباعة والنّشر، القاهرة، ١٩٧٦

المكان في روايات إميل حبيبي، تميمة كتانة، منشورات المنهل، ٢٠١٧.

نظريّة التّأويل، الخطاب وفائض المعنى، بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط٢، ٢٠٠٦.

Semiotique et philosophie du langage, Umberto Eco, pressses universitaires de France, 1988.

Aspect du paratexte, F Hallyn and G.Jacques, Lauvain, 1987.

صورة الطفل في الأدب العربي والتركي والألماني دراسة مقارنة

د. هشام مطاوع
جامعة باليك آسر، تركيا
البريد الإلكتروني
hishammotowa@gmail.com
معرف (أوركيد)
0000-0002-3719-8554

د. روحي إنان
جامعة باليك آسر، تركيا
البريد الإلكتروني
ruhiinan@hotmail.com
معرف (أوركيد)
0000-0003-4377-0999

بحث أصيل الاستلام: ٦-٤-٢٠٢٣ القبول: ٢٥-٤-٢٠٢٣ النشر: ٣٠-٤-٢٠٢٣

الملخص:

يقدم الباحثان في هذه المقالة مقارنة بين أعمال أدبية تنتمي إلى ثلاث ثقافات، هي الثقافة العربية والثقافة التركية والثقافة الألمانية في مجال القصة القصيرة من خلال عرض صورة الطفل في ثلاثة أعمال هي قصة (نظرة) للكاتب المصري (يوسف إدريس) وقصة الكاتب الألماني فولفجانج بورشرت (Wolfgang Borchert)؛ (الفئران تنام ليلا) (Nachts schlafen die Ratten doch)، وقصة (Eskici) (معمر الأشياء القديمة) للكاتب التركي (Refik Halit karay) (رفيق هاليت كاراي).

وقد سارت المقالة على منهج المدرسة الأمريكية في الدراسات المقارنة، كما اعتمدت المنهج الوصفي؛ حيث رصدت صورة الطفل في الأعمال الثلاثة من خلال أربعة جوانب هي المفتتح القصصي والزمن السردي والحوار ونهاية السرد، ومن ثم احتوت المقالة على مقدمة وقسمين، قسم نظري وقسم تطبيقي، تناول القسم النظري صورة الطفل بوصفه مرسلا وكذلك صورة الطفل بوصفه مستقبلا، وتناول الجانب التطبيقي صورة الطفل بوصفه بنية خيالية في العمل السردي، وقد خلصت المقارنة إلى وجود تشابه كبير في الصورة الخيالية التي قدمتها النصوص السردية على الرغم من وجود فوارق واضحة في التقنيات السردية لدى الكتاب الثلاثة.

الكلمات المفتاحية:

الأدب المقارن، القصة القصيرة، صورة الطفل، الحوار، السرد.

للاستشهاد/ tif İçin / For Citation: مطاوع، هشام؛ INAN، Ruhi (٢٠٢٣). صورة الطفل في الأدب العربي والتركي والألماني دراسة مقارنة. ضاد مجلة لسانيات العربية وآدابها. مج٤، ع٧، ١٤٧ - ١٦٨/ https://www.daadjournal.com //.

The Image of the Child Between Arabic Literature, Turkish Literature and German Literature, Acomparative Study

Dr. Ruhi İNAN

Associate Professor, Balıkesir University, Turkey

E-mail: ruhiinan@hotmail.com

Orcid ID: 0000-0003-4377-0999

Dr. Hesham Motava

Associate Professor, Balıkesir University, Turkey

E-mail: hishammotowa@gmail.com

Orcid ID: 0000-0002-3719-8554

Research Article Received: 06.04.2023 Accepted: 25.04.2023 Published: 30.04.2023

Abstract:

In this article, the researchers present a comparison between literary works belonging to three cultures: Arabic, Turkish, and German, in the short story field, by presenting the child portrait in three works: Nazra by the Egyptian writer Youssef Edris, Nachts schlafen die Ratten doch (The Rats Sleep at Night) by the German writer Wolfgang Borchert, and Eskici (The Junk Dealer) by the Turkish writer Refik Halit Karay.

The article follows the American school of comparative studies and adopts a descriptive approach. It observes the child portrait in the three works through four aspects: the story's opening, the narrative time, the dialogue, and the end of the narrative. The article includes an introduction and two sections: a theoretical section and an applied section. The theoretical section discusses the the child portrait as a sender and as a receiver, while the applied section examines the child portrait as a fictional structure in the narrative work. The comparison concludes that there is a significant similarity in the fictional image presented by the narrative texts, despite the clear dissimilitudes in narrative techniques among the three writers.

Keywords:

Comparative Literature, Short Story, Child Portrait, Dialogue, Narration.

تقديم:

يمتلك الطفل حضورا كبيرا في عملية التواصل الأدبي، تلك العملية التي تعتمد على ثلاثة محاور، هي محور المرسل ومحور المستقبل ومحور الرسالة الأدبية، وقد كان حضور الطفل متباينا على المستويات الثلاثة.

فقد ندر ظهور الطفل في محور المرسل، أما في محور الاستقبال فقد كان له حضوره اللافت في عملية التواصل الأدبي، وعلى مستوى المحور الثالث فقد كان للطفل بوصفه بنية خيالية تشغل مساحة ما في الرسالة الأدبية حضورا لا بأس به، ويحاول الباحثان في هذه المقالة رصد هذا الحضور الثلاثي الأبعاد في ثلاث ثقافات مختلفة، هي الثقافة العربية والثقافة التركية والثقافة الألمانية.

وقد شهدت الثقافات الثلاثة تشابها كبيرا؛ حيث شغل الطفل مكانة بارزة في عملية التواصل الأدبي في هذه الثقافات، وإن اختلف التناول من ثقافة لأخرى، خاصة على المستوى الثالث، فالصورة الخيالية للطفل كانت انعكاسا واضحا للفروق الأيديولوجية الكائنة بين الثقافات الثلاثة، وخُتمت المقالة بمقارنة أدبية بين ثلاث قصص قصيرة هي قصة (نظرة) للكاتب المصري (يوسف إدريس) وقصة (الفئران تنام ليلا) للكاتب (Wolfgang Borchert) (فولفجانج بورشرت) وقصة (Eskici) للكاتب التركي (Refik Halit karay) (رفيق هاليت كاراي).

وقد ارتكزت المقالة على منهج المدرسة الأمريكية في الدراسات المقارنة، ذلك المنهج الذي لا يعول كثيرا على شروط المدرسة الفرنسية القائمة على مبدأ التأثير والتأثر، ويسمح بإجراء مقارنات بين كُتاب لا توجد بينهم علاقات تأثير وتأثر.

واحتوت المقالة على مقدمة وقسمين، قسم نظري وقسم تطبيقي، تناول القسم النظري صورة الطفل بوصفه مرسلا وكذلك صورة الطفل بوصفه مستقبلا وتناول الجانب التطبيقي صورة الطفل بوصفه بنية خيالية في العمل السردي.

وقد التفت غير واحد من الباحثين الأكاديميين إلى الموضوعات الأدبية الخاصة بالطفل؛ حيث مثلت صورة الطفل في الأدب موضوعا للعديد من دراسات الماجستير والدكتوراه في الجانب العربي والجانب التركي والجانب الألماني، نذكر منها الدراسات التالية:

دراسة الباحثة ربى شحاده صابر سمارة في رسالتها المقدمة لنيل درجة الماجستير والتي جاءت بعنوان (صورة الطفل في الشعر الجاهلي) تلك الرسالة المقدمة لجامعة النجاح الوطنية بفلسطين، عام ١٩١٣.

دراسة أكاديمية أخرى تناولت فيها الباحثة حركات نسرين بعنوان (صورة الطفولة في رواية إصرار) للكاتب بوشعيب الساوري. وقد قدمت هذه الدراسة لجامعة محمد خيضر في الجزائر عام ١٩١٥.

دراسة أسماء ساسي المقدمة لنيل درجة الماجستير والتي جاءت تحت عنوان (صورة الطفلل في مختارات من أدب الجاحظ) المقدمة لجامعة قاصدي مرباح ورقلة في الجمهورية الجزائرية عام ٢٠١٩.

وعلى الجانب التركي نجد العديد من الدراسات التي دارت حول صورة الطفل منها المقالة التي أعدها إحسان دالال وعدنان أرسلان، تلك المقالة التي تناولت صورة الطفل في الشعر العربي القديم، وقد نشرت في مجلة (edbali islamiyat dergisi) في عدد مايو عام ٢٠٢٠.

ودراسة (Hulusi GEÇGEL) (خلوصي جيتشجل) و(Ersin SARIÇAN) (أرسين ساريتشان) عام ٢٠١١ في مجلة معهد العلوم الاجتماعية بجامعة أوشاق (الطفل والتعليم في حكايات عمر سيف الدين) (Ömer Seyfettin’in Hikâyelerinde Çocuk ve Eğitim Teması)

وعلى الجانب الغربي نجد أن الدراسات الأدبية الألمانية قد أولت هذا الموضوع اهتماما خاصا من خلال الكثير من الدراسات منها الدراسة المعنونة ب:

(Kindheitsbilder in der Gegenwartsliteratur) (صور الطفولة في الأدب المعاصر) بقلم (İrmgard Nickel- Bacon) (ايريمجارد نيكل باكون)، وكذلك دراسة (Quentin Vaguet) وهي دراسة مقدمة لنيل درجة الماجستير في جامعة (Catholique deouvain) عام ٢٠١٩ م "وحملت الرسالة العنوان التالي :

(Die Darstellung der Kindheit in der ausgawählten Werken der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.)

(صورة الطفولة في بعض الأعمال المختارة من الأدب الألماني المعاصر)

وإذا انتقلنا للدراسات المقارنة سوف تقترب حالة الندرة هذه إلى ما يشبه حالة العدم، فالدراسات التي قارنت بين صورة الطفل بين الثقافة العربية والثقافات الأجنبية تكاد تكون قليلة للغاية، ومن هذه الدراسات دراسة منى عمران والتي جاءت بعنوان (دراسة مقارنة لصورة الطفل الإعلامية في عينة من قصص الأطفال المصرية والألمانية) والدراسة تدور حول الصورة الإعلامية للطفل المصري ونظيره في ألمانيا في القصص المقدمه لهما، وقد اختارت الباحثة نموذجا من الأدب العربي ونموذجا من الأدب الألماني، حيث قارنت الباحثة بين قصة (ملك الأشياء) لطارق عبد الباري وقصة (مومو) لميخائيل إنده.

١. القسم النظري:

١,١. الطفل بوصفه مرسلا:

تمثل الطفولة مرحلة أساسية في حياة الإنسان، وقد تكون أهم مراحل حياة الإنسان تأثيرا فيما يليها من مراحل، وهذا الأمر يظهر بصورة جلية في الاهتمام الكبير الذي توليه الدول بهذه المرحلة من الناحية التربوية والتعليمية؛ حيث يتم تقسيم مراحل التعليم في معظم دول العالم إلى خمس مراحل تعليمية، أربع مراحل منها تختص بالطفل؛ فالتعليم الخاص بالطفل ينقسم على مرحلة ما قبل المدرسة وما بعدها، وما بعد المدرسة ينقسم على ثلاث مراحل هي المرحلة الابتدائية والإعدادية والثانوية، وبعد هذه المراحل تبدأ مرحلة التعليم الجامعي، تلك

المرحلة التي تبدأ غالبا في سن الثامنة عشر، وهو الحد الذي أقرته الأمم المتحدة لانتهاء مرحلة الطفولة، وحسب تعريف الأمم المتحدة فإن الطفل هو كل من لم يبلغ الثامنة عشر من العمر. (يونيسيف، ١٩٨٩).

ولأن مرحلة الطفولة هي مرحلة تلق، يتلقى فيها الطفل المعارف والعلوم والأخلاق لا نتوقع من الطفل أن يلعب دورا عكسيا بوصفه منتجا من الناحية الأدبية؛ ولهذا سوف يظل حضور الطفل في الأدب بوصفه مرسلا حضور الاستدعاء، فمؤلف العمل الأدبي في الغالب ليس طفلا؛ وعلى هذا تظل صورة الطفل في الأدب صورة رسمها مؤلفون لا ينتمون إلى عالم الطفولة، وعلى هذا يمكننا القول أن صورة الطفل في الأدب تمثل لنا صورة خيالية قام برسمها من ينتمون إلى مراحل ما بعد الطفولة.

وقد تكون الببلوجرافيا أكثر الأجناس الأدبية نجاحا في تصوير مرحلة الطفولة؛ وذلك لأن المؤلف يعرض لنا صورا عاشها وعاصرها معتمدا على ذاكرة الطفل، التي يصفها الدكتور طه حسين (١٨٨٩-١٩٧٣) بقوله "ولكن ذاكرة الأطفال غريبة، أو قل: إن ذاكرة الإنسان غريبة حين تحاول استعراض حوادث الطفولة؛ فهي تتمثل بعض هذه الحوادث واضحا جليا كأن لم يمض بينها وبينه من الوقت شيء، ثم يُمحى منها بعضها الآخر كأن لم يكن بينها وبينه عهد." (حسين، ٢٠١٣، صفحة ١٨) وقد ارتكز عميد الأدب العربي طه حسين في كتابة (الأيام) على هذه الذاكرة ليعرض لنا صورة دقيقة لمرحلة الطفولة التي عاشها في بدايات القرن الماضي، الأمر نفسه فعله الكاتب الألماني المشهور (Johann Wolfgang von Goethe) (يوهان فولفجانج فون جوته) (١٧٤٩-١٨٣٢) في كتابة المكون من أربعة أجزاء والمعنون بـ Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit) (من حياتي: الشعر والحقيقة) وكذلك الكاتب التركي (Orhan Pamuk) (١٩٥٢) (أورهان باموك) في كتابه(الذكريات والمدينة) (Hatıralar ve Şehir) الصادر في عام ٢٠١٣ ، والذي يحكي فيه ذكرياته وطفولته في مدينة اسطنبول.

ومن أهم الأعمال التي وظف فيها الكاتب ذكريات طفولته ليعرض لنا توجهاته الفكرية وصراعاته النفسية الكاتب الألماني اللسان التشيكي الجنسية (Franz Kafka) (فرانس كافكا) (١٨٨٣-١٩٢٤) ففي عام ١٩١٩ نشر كتابه المشهور (Brief an den Vater) (رسالة إلى الأب)

"ذلك الكتاب الذي عالج فيه علاقة الطفل والأب بصورة غير مسبوقة في التاريخ الأدبي ." (Vaguet, 2022, p. 1).

فالطفل بوصفه مرسلا في الرسالة الأدبية لم يتحقق في عملية التواصل الأدبي إلا على نطاق ضيق للغاية، وذلك إذا اعتبرنا أن كاتب البيليوجرافيا يستدعي الطفل ويكتب من خلاله ذكرياته التي تصف فترة طفولة الكتاب، فالسواد الأعظم من الأدباء لا ينشرون أعمالهم قبل سن الثامنة عشر، والملاحظ على هذه الكتابات أن استدعاء ذكريات الطفولة وسردها له هدف ضمني يخدم التوجهات الأيدولوجية للكاتب الكبير، الذي يختفي خلف هذه الذكريات وينقلها للقارئ من منظور الكاتب الكبير وإن كانت كلها تدور حول فترة طفولته.

١,٢. الطفل بوصفه مستقبلا:

قد يكون الطفل هو الهدف الأساسي من عملية الكتابة ويطلق على هذه العملية أدب الأطفال، ولأدب الأطفال تحققاته المختلفة في مختلف الآداب بأشكالها الشفوية والكتابية، وتُعد الأغاني التي جاءت على لسان الأم واحدة من أقدم الأشكال الأدبية الموجه للطفل، ومن أشهر الأغاني الخاصة بالطفل أغنية المهد و" الغناء للأطفال عند الشعوب هو الترنم بالكلمات الموزونة التي تصحب عادة مداعبة الطفل و ملاعبته وتحريكه في المهد لينام وهو جزء من الغناء الفلكوري العام المجهول النشأة، الذي جرى على ألسنة العامة من الناس في الأزمنة القديمة." (أبو سعد، ١٩٨٢، صفحة ١٩).

ومن الملاحظ أن الهدف الأساسي لمثل هذه الأغاني الخاصة بترقيص الأطفال أو تنويمهم هو راحة الكبار المنهكين من جراء الاعتناء بالأطفال، فمثل هذه الأغاني والأشعار لها أهدافها الضمنية، تلك الأهداف التي تصب في مصلحة الكبار؛ فمثلما تحول الطفل في المحور الأول إلى وسيلة تخدم هدف الكبار يمكننا القول إن أغنية الطفل أيضا وسيلة لخدمة أهداف الكبار وليست وسيلة لإسعاد الطفل.

ومن الدراسات القليلة التي تناولت الأغاني الموجهة للطفل دراسة أحمد أبو سعد القيمة (أغاني ترقيص الأطفال عند العرب منذ الجاهلية حتى نهاية العصر الأموي) ومن خلال

النصوص التي وردت في الدراسة يتضح أن الطفل في هذه الأغاني يمثل موضوع الأغنية ومتلقيها في الوقت نفسه، فأغنية الترقيص المكتوبة للطفل تتخذ من الطفل موضوعا مركزيا لها مثل الأغنية التالية:

يا حبذا ريح الولد

ريح الخزامى في البلد

أهكذا كل ولد

أم لم يلد مثلي أحد

فالأغنية تحمل مسحة من التفاؤل وتتباهي بالطفل الذي تشبهه الكاتبة الشعبية بأنه كالنبات الذي يفوح منه أطيب الروائح، وهذه الصورة نجدها في حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم الذي رواه عبد الله بن عمر وأخرجه البخاري في باب (فضائل أصحاب النبي. مناقب الحسن والحسين) " هما ريْحَانَتِي من الدنيا" (البخاري، ٢٠١٢) يقصدُ الحسن والحسين.

ومما لا شك فيه أن الأغاني السابقة والمسماة بأغاني ترقيص الأطفال تتخذ من الطفل قناعا لتبث من خلفه مدح الأم للنبتة التي نبتت في أحشائها، وهذا المديح يحمل بين طياته فخرا بالأم التي أنجبت هذا الولد وبالقبيلة التي تنتمي الأم لها.

وقد يكون هدف أغنية الطفل هو المساعدة على نوم الطفل في المساء؛ حيث تلجأ الأم التي أنهكها العمل طوال اليوم إلى أغنية ذات إيقاع هادئ لكي ينام طفلها لتنال هي الأخرى قسطا من الراحة ومن هذه الأغاني الأغنية التركية الشهيرة:

Uyusun da büyüsün nenni

Tıpış tıpış büyüsün nenni

وهذه الأغاني الشعبية تمثل اللبنة الأولى في أدب الأطفال الذي شهد في العصر الحديث طفرة كبيرة وانتشارا واسعا لفوائده الكبيرة من الناحية التربوية" وأدب الأطفال باعتباره وسيطا

تربويا يتيح الفرص أمام الأطفال لمعرفة الإجابات عن أسئلتهم واستفساراتهم، ومحاولات الاستكشاف واستخدام الخيال وتقبل الخبرات الجديدة التي يرفدها أدب الأطفال." (شحاته، ١٩٩٤، صفحة ١٢)

وقد "ظهرت بواكير الأدب الموجه للأطفال في العصر الحديث في فرنسا في أواخر القرن السابع عشر" (الحديدي، ١٩٨٨، صفحة ٤٦). وقد تأثرت فرنسا في هذه الفترة بالتراث الشرقي المنقول عن طريق الأندلس بواسطة الترجمات العربية وبخاصة كتاب ألف ليلة وليلة، الذي وصل لفرنسا عن طريق تركيا، ومن أوائل الكتب التي ظهرت في هذه الفترة كتاب (حكايات أمي الأوزة) (Tales of Mother Goose) للشاعر الفرنسي (Charles Perrault) (تشارلز بيرو) وبعد ذلك بدأت الصحف الموجهة للأطفال في الظهور.

" فبين عامي ١٧٤٧ – ١٧٩١ ظهرت في فرنسا أول صحيفة للأطفال أنشأها أديب لم يفصح عن اسمه، واتخذ لنفسه اسما مستعارا هو صديق الأطفال وأطلق الاسم نفسه على الصحيفة." (الحديدي، ١٩٨٨، صفحة ٤٩)

أما على الجانب العربي فقد مثل رفاعة رافع الطهطاوي (١٨٠١-١٩٧٣) الرائد الاول لأدب الأطفال عندما كتب بعض القصائد للأطفال متأثرا بالأدب الفرنسي بعد رحلته الى فرنسا وأنشأ رفاعة رافع الطهطاوي أول مجلة مصرية للأطفال هي(روضة المدارس المصرية) عام ١٨٧٠، وبعد ذلك بثلاثة وعشرين عاما صدرت مجلة (التلميذ) على يد مصطفى كامل؛ وذلك لبث الروح الوطنية في نفوس تلاميذ المدارس المصرية.

وقد قام محمد عثمان جلال بترجمة كتاب لافونتين ترجمة تحرر فيها من النص الأصلي للافونتين وأضاف إليه الكثير من التعديلات والإضافات حتى يناسب النص المترجم الطفل العربي وقد نشر الكتاب بعنوان (العيون اليواقظ من الأمثال والمواعظ).

ومع نهاية القرن التاسع عشر نشر أحمد شوقي (١٨٦٨-١٩٣٢) عددا من القصائد الموجهة للأطفال في الشوقيات عام ١٨٩٨، وقد قررت وزارة التربية والتعليم بعض هذه القصائد على طلاب المدارس.

والملاحظ أن القصائد كانت تُكتب في المقام الأول للطفل الذي يدرس في المدرسة، ومن أشهر من كتب في هذا المجال الشاعر المصري محمد الهواري (١٨٨٥-١٩٣٩)، "ونصوص الهواري أكثر النصوص التي استفادت منها كتب القراءة والاستظهار العربية فلا يخلو كتاب من نص أو أكثر له وفي جميع البلاد العربية منذ العشرينيات حتى الآن وإن كانت نصوصه تثبت من غير ذكر لاسم صاحبها كما درجت عادة الكتب المدرسية مع الأسف إلى زمن قريب." (الحديدي، ١٩٨٨، صفحة ٥٩).

لقد شغل الطفل مكانة بارزة في التواصل الأدبي على مستوى الاستقبال، بوصفه هدفا للعملية الأدبية وذلك في العصر القديم من خلال الأدب الشعبي الشفهي وكذلك في العصر الحديث من خلال أدب الأطفال.

٢. القسم التطبيقي:

٢,١. الطفل بوصفة بنية خيالية في العملية الإبداعية:

قد يكون الطفل حاضرا في العملية الأدبية بوصفه أحد شخوص عالم الأدب الخيالي، ذلك العالم الذي يرسمه الأديب، فقد يكون الطفل أحد شخوص العمل السردي أو يكون موضوعا للنص الشعري، ولا يُقصد هنا أن ينتمي الطفل إلى العالم السردي الخاص بالمؤلف بوصفه شخصية ثانوية، ولكن المقصود في هذه المقالة أن يكون الطفل هو الركيزة الأساسية التي يدور حولها النص السردي، وعلى الرغم من كثرة الأعمال التي شكل فيها الطفل حضورا لافتا نجد أن هذا الحضور لم يقابل بما يستحقه من الدراسات النقدية سواء من الناحية الكيفية أو الكمية.

وتقدم هذه المقالة محاولة لرصد صورة الطفل في ثلاثة من الأعمال القصصية، تلك الأعمال التي تنتمي إلى ثلاث ثقافات مختلفة هي الثقافة العربية والثقافة التركية والثقافة الألمانية من خلال الأعمال التالية:

قصة (نظرة) للكاتب المصري يوسف إدريس التي تضمنتها مجموعته القصصية (أرخص ليالي) الصادرة في عام ١٩٥٤ وقصة"(Nachts schlafen die Ratten doch) (الفئران تنام ليلا)

للكاتب الألماني فولفجانج بورشرت التي تضمنها كتابه (An diesem Dienstag) (في ذلك الاثنين) الصادر في عام ١٩٤٧ والقصة التركية"(Eskeci) (مصلح الأحذية) للكاتب التركي (Refik Halit karay) (رفيق هاليت كاري) الواردة في كتاب (حكايات الغربة) (Gurbet Hikayeleri) المنشور عام ١٩٣٨.

٢،٢. التعريف بالمؤلفين:

لا شك أن التعريف بكاتب العمل الأدبي قد يكون له دور في عملية استقبال الرسالة الأدبية، والمقصود هنا أن قراءة العمل الأدبي تكتسب بعض الإضاءات المستمدة من مؤلف العمل الأدبي، وليس المقصود هنا أن يتم تأويل النص بصورة تعسفية حتى يتحول النص لوثيقة تاريخية تعكس لنا حياة مؤلفها.

والتعريف بمؤلفي الأعمال الثلاثة التي يتم تناولها في هذه المقالة يكتسب أهميته من كون المقالة تتناول ثلاث ثقافات مختلفة، هي الثقافة المصرية والتركية والألمانية؛ فقد يكون التعريف بحياة الكاتب التركي والكاتب الألماني إضافة إيجابية للقارئ العربي، الذي قد لا يكون ملما بصورة كافية بالثقافة التركية والثقافة الألمانية، والعكس صحيح بالنسبة للقارئ التركي والقارئ الألماني.

١،٢،٢. يوسف إدريس:

واحد من أهم كتاب القصة القصيرة المصرية في القرن العشرين ولد في عام ١٩٢٧ وتوفي في عام ١٩٩١م، تخرج في كلية الطب وعمل طبيبا لفترة قصيرة من الزمن ثم ترك العمل في المجال الطبي وتفرغ للكتابة الصحفية والتأليف الأدبي، وقد عاش الكاتب طفولة صعبة عانى فيها من بعض الصعوبات المادية، مثله مثل كافة أبناء الطبقة المتوسطة الحال في مصر، حيث كان أبوه يعمل موظفا في وزارة الزراعة.

وقصة (نظرة) واحدة من القصص التي شملتها مجموعته القصصية الأولى(أرخص ليالي) وقد لقيت القصة استقبالا معتبرا من النقاد والقراء وقد قُررت القصة على طلاب المدارس الثانوية في مصر وبعض الدول العربية.

٢،٢،٢.فولفجانج بورشرت:

ولد الأديب الألماني فولفجانج بورشرت في عام ألف وتسعمائة وواحد وعشرين في هامبورج ومات في عام ألف وتسعمائة وسبع وأربعين في بازل (باومان وأوبرله، ٢٠٠٢، صفحة ٣٧١) ولم يكن لأبيه من الأطفال سواه، وقد امتهن أبوه مهنة التدريس، وقد ظهرت موهبة بورشرت الأدبية مبكرا في سن السادسة عشر ومن الأمور اللافتة أن بورشرت درس فن التمثيل وعمل ممثلا في المسرح لفترة قصيرة- مر يوسف إدريس بتجربة مماثلة - قبل أن يلتحق بالجيش الألماني ليعاني بعدها من المرض.

وقد تم اتهامه بنشر أفكار معادية للنازية غير أن المحكمة أقرت ببراءته ولكنها أدانته في واقعة أخرى وحكم عليه بالسجن – تجربة السجن تجربة خاضها يوسف إدريس أيضا - وبعد انتهاء ستة أسابيع من الحبس عاد ليقاتل على الجبهة الروسية، وهناك وقع في الأسر ثم هرب وعاد إلى ألمانيا ليكتب بعدها مجموعته القصصية الوحيدة في فترة قصيرة إلى جانب مسرحيته المشهورة (في الخارج أمام الباب)، وسرعان ما توفي في إحدى مستشفيات سويسرا عام ١٩٤٧.

٣،٢،٢. رفيق هاليت كاراي:

ولد في الخامس عشر من مارس عام ١٨٨٨م في اسطنبول، درس الحقوق، ثم عمل موظفا في وزارة المالية، وفي عام ١٩٠٩م عمل مترجما ومراسلا صحفيا في صحيفة (Hakikat) (الحقيقة) كما نشر في مجلة (مزاح) تحت اسم مستعار حيث ظهرت كتاباته مزيلة بتوقيع (كيربي)، وقد عمل معلما للغة التركية في مدرسة روبرت الخاصة وعمل أيضا موظفا في هيئة البريد التركية.

من أهم أعماله (İstanbul'un Bir Yüzü) (وجه من اسطنبول)١٩٢٠، (Ay Peşinde) (مطاردة القمر) ١٩٢٢، (Yezidin Kızı)(ابنة يزيد) ١٩٣٩، (Çete) (العصابة) ١٩٤١، (Sürgün) (المنفى) ١٩٤١، (Anahtar) (المفتاح) ١٩٤٩، (Bu Bizim Hayatımız) (هذه حياتنا) ١٩٥٠، (İki Bin Yılın Sevgilisi) (عاشق الألفي عام) ١٩٥٤، (Ayın On Dördü) "البدر"١٩٨٠.

٣,٢. ملخص القصص التي تناولتها المقالة:

يظن الباحثان أنه من المفيد عرض ملخص للقصص التي تناولتها المقالة، حيث أن القصص تنتمي إلى ثقافات مختلفة، وقد لا يكون القارئ ملما بالأعمال الأدبية التركية والألمانية.

١,٣,٢. قصة نظرة:

يقدم لنا الراوي في هذه القصة موقفا حياتيا قصيرا للغاية مدته الزمنية دقائق معدودة لا تتجاوز الخمس دقائق، حيث يقابل الراوي طفلة صغيرة عمرها سبع سنوات، الطفلة في طريقها لبيت العائلة التي تعمل عندها خادمة تحمل فوق رأسها صنية ثقيلة، والطفلة تُجاهد لكي يظل الحمل مستقرا فوق رأسها دون جدوى فتلجأ للراوي الذي يساعدها، وعند عبورها الشارع توقفت، فظن الراوي أن الحمل قد مال من جديد، فأسرع إلى الطفلة لكي يعدل لها الحمل مرة أخرى، ولكنه وجدها تلقي نظرة حزينة على عدد ممن هم في سنها وهم يلعبون الكرة.

٢,٣,٢. الفئران تنام ليلا:

تدور القصة القصيرة في فناء إحدى مقابر/ بيوت الحرب العالمية الثانية في ألمانيا، حيث يلتقي رجل عجوز بطفل صغير عمره تسع سنوات، ووجود الطفل في مكان مثل هذا يثير فضول العجوز الذي يسأله عن سبب وجوده في هذا الفناء، فيخبره الطفل بأنه هنا بسبب سر لا يستطيع البوح به، وبعد محاولات من العجوز ينجح العحوز في أن يبوح الطفل بسره إليه؛ فالطفل لا يبرح المقبرة لأنه يحرس جسد أخيه الصغير الذي لقي مصرعة بعد سقوط قنبلة على

بيتهم، فهو يخاف على أخيه من الفئران لأن معلمه في المدرسة أخبره بأن الفئران تأكل أجساد الموتى، ويلجأ العجوز إلى الكذب لكي يستطيع أن يقنع الطفل بمغادرة المكان ويعود للبيت؛ حيث يخبره بأن الفئران تنام ليلا، فلا داعي لأن يظل الطفل هنا بالليل.

٢,٣,٣. ملخص قصة معمر الأشياء القديمة:

تبدأ الحكاية بحركة سفينة من ميناء اسطنبول متجهة إلى فلسطين، حاملة على متنها بطل الحكاية الذي يبلغ من العمر عشر سنوات، طفل يتيم الأب والأم ينتقل من اسطنبول للعيش مع عمته في فلسطين، ومع حركة السفينة تبدأ غربة الطفل وتنمو رويدا رويدا، ويدخل الطفل في حالة نفسية قاتمة وعلى الرغم من تغير مظهر الطفل الخارجي؛ حيث أصبح يلبس مثل أقاربه العرب ويأكل مثلهم إلا أن الطفل يكمن في داخله حزن كبير وحالة من التمرد على حاضره، ولا يستطيع الطفل أن يعبر عن اغترابه الشديد إلا من خلال صمته الدائم الذي لا يرجع إلى عدم معرفته باللغة العربية التي يتحدث بها أقاربه، ولكنه يرجع إلى محاولة الطفل التمرد على واقعه الجديد، وفي أحد الأيام يمر معمر الأحذية القديمة من أمام بيت عمته التي تطلب منه تعمير حذاء قديم، وأثناء عملية التعمير يتعجب حسن من مهارة المعمر، ويسأله بالتركية دون أن يشعر عما إذا كانت هذه المسامير لا تنزلق داخل جوفه وهنا يصمت المعمر لبرهة مفكرا، ثم يسأله بالتركية أيضا "Türk çocuğu musun be? " (أنت طفل تركي؟) فيجيبه حسن بأنه جاء من مدينة اسطنبول، فيرد عليه المعمر بأنه هو الآخر جاء من مدينة إزميت، ويتبادل الاثنان أطراف حديث مفعم بأحاسيس الشوق والحنين إلى اسطنبول، ثم تنتهي الحكاية بانتهاء عملية التعمير تلك العملية التي تلكأ فيها المعمر طويلا ليطيل فترة الحديث باللغة التركية على الأرض العربية.

٣. المقارنة بين الأعمال الثلاثة:

قبل البدء في المقارنة يجب علينا أن نحدد المنظور الذي سترتكز عليه المقارنة وسيقارن الباحثان بين القصص الثلاث من خلال أربعة محاور، هي محور المفتتح السردي، ومحور الزمن السردي، ومحور الحوار، ومحور نهاية السرد.

٣,١. المفتتح السردي:

لا شك أن بداية السرد في القصة القصيرة تمثل للناقد واحدة من أهم النقاط التي يرتكز عليها التحليل السردي، فهي المدخل الذي تلج من خلاله العناصر السردية من وصف وحوار.

٣,١,١. المفتتح السردي في قصة نظرة:

بدأ السرد في قصة " نظرة" بالمقطع السردي التالي:

"كان غربيا أن تسأل طفلة صغيرة مثلها. إنسانا كبيرا مثلي لا تعرفه. في بساطة وبراءة أن يعدل من وضع ما تحمله، وكان ما تحمله معقدا حقا، ففوق رأسها تستقر (صينية بطاطس بالفرن) وفوق هذه الصينية الصغيرة يستوي حوض واسع من الصاج مفروش بالفطائر المخبوزة. وكان الحوض قد انزلق رغم قبضتها الدقيقة التي استماتت عليه، حتى أصبح ما تحمله كله مهددا بالسقوط" (إدريس، ١٩٥٤، صفحة ١٢).

فالقصة تبدأ مباشرة دون الدخول في أية تفصيلات تمهيدية عن طريق التركيز على الشخصيتين الرئيسيتين وهما شخصيتان تختلفان كل الاختلاف؛ فالراوي الكبير والطفلة الصغيرة يجمعهما موقف وصفه الراوي بأنه غريب؛ حيث أن الصغار يخافون من الدخول في حوار مع الكبار وخاصة الذين لا يعرفونهم، حتى لا يقع الصغار ضحية لسلطة الكبار وظلمهم، غير أن الطفلة بطلة هذه القصة هي التي تبدأ الحوار عن طريق طلبها في أن يعدل لها الراوي الحمل الذي تحمله، فالحمل هنا حمل كبير ناتج عن ظلم عالم الكبار للصغار، ومن ثم فلابد للمذنب أن يساعدها في تعديل الحمل على رأسها؛ لكي تستمر في حمل ذلك الحمل، حتى ولو كان اعتدال الحمل يمثل لنا خللا كبيرا في ميزان العدالة الاجتماعية، فاعتدال الظلم أفضل من ظلم غير معتدل.

ومن خلال ذلك المفتتح السردي يقدم لنا الراوي صفات هذه الطفلة فهي بسيطة بريئة ولكنها تحمل حملا معقدا، حمل يرتكز على رأس ضعيف صغير، وللطفلة أصابع ضعيفة ذات قبضة دقيقة ولكن هذه القبضة تستميت للمحافظة على الحمل مخافة أن يسقط قتنال العقاب من سيدتها.

٢,١,٣. المفتتح السردي في قصة الفئران تنام ليلا:

بدأت القصة عن طريق وصف المكان الذي تدور فيه الأحداث وهو وصف غلبت علية اللغة المجازية فالشباك يتثاءب وصحراء الخراب راحت في سنة من النوم.

"Das hohle Fenster in der vereinsamten Mauer gähnte blaurot voll früher Abendsonne. Staubgewölke flimmerte zwischen den steilgereckten Schornsteinresten. Die Schuttwüste döste." (Borcert, 1989)

"شباك مجوف تثاءب فانبثقت منه زرقة حمراء من بقية شمس الغروب، ولمعان يخترق سحب الغبار بين أنقاض المداخن، وصحراء الخراب راحت في سنة من نوم." (بورشرت، ٢٠١٤، صفحة ٤٥).

وقد تم تحديد الزمان السردي أيضا في المفتتح السردي، فزمان الأحداث هو وقت غروب الشمس، تلك التي صاحبت الطفل الصغير في مهمته الشاقة، مشقة تركت أثارها في عيون الطفل الصغير الذي يغالب النوم ولا يستطيع أن يفتح عينيه.

"كانت عيناه مقفلتان، فجأة احلولك الليل، لاحظ أن هناك شخص ما قد قدم، توقف أمامه، في عتمة الصمت، وصمت العتمة." (بورشرت، ٢٠١٤، صفحة ٤٥)

هنا يستخدم الراوي المجازات اللغوية فللصمت عتمة وللعتمة صمت، ومع قدوم الآخر تنقطع ديمومة الصمت عن طريق حوار يدور بين الطفل والعجوز، غير أن العتمة تستمر، وللطفل مخاوف شديدة من الآخر؛ فهو يخشى من الوقوع في قبضة من لا يرغب في الوقوع في قبضتهم، دون أن يقدم لنا أية معلومات عنهم "ظن أنه قد وقع في أيديهم، لكنه عندما رفع

رمشه مختلسا النظر رأى ساقين تتواريان بسروال رث. ساقان معوجتان بصورة تجعله يرى بوضوح من بينهما، جازف بنظرة أخرى إلى ما فوق السروال فأبصر رجلا عجوزا ممسكا بسكين وسلة في يده، التي تغبرت أصابعها بالتراب.

سأل العجوز : أو تنام هنا ؟" (بورشرت، ٢٠١٤، صفحة ٤٥).

ومع بداية الحوار بين الصغير والعجوز ينتهي المفتتح السردي، دون أن يقدم لنا الراوي أي وصف للطفل سواء وصف شكلي خارجي أو وصف نفسي داخلي، على العكس من قصة يوسف إدريس التي قدم الراوي لنا في مفتتحها وصفا خارجيا للطفلة، وهناك فارق آخر حيث خلى المفتتح السردي في قصة يوسف إدريس من اللغة المجازية فاعتمد على لغة خالية من المجازات.

٣,١,٣.المفتتح السردي في القصة التركية:

تبدأ القصة التركية بالدخول في أحداثها مباشرة مثل القصة المصرية دون وصف كما هو الأمر في القصة التركية فالسفينة تتحرك من ميناء اسطنبول تحمل على متنها طفلا صغيرا، هو بمثابة حمل أنهك الكبار؛ لهذا ألقوه مسرورين نحو مجهول ينتظره، دون أن يشعروا بأي تأنيب للضمير.

"Vapur rıhtımdan kalkıp tâ Marmara'ya doğru uzaklaşmaya başlayınca yolcuyu geçirmeye gelenler, üzerlerinden ağır bir yük kalkmış gibi ferahladılar:

Çocukcağız Arabistan'da rahat eder. Dediler, hayırlı bir iş yaptıklarına herkesi inandırmış olanların uydurma neşesiyle, fakat gönülleri isli, evlerine döndüler".

Zaten babadan yetim kalan küçük Hasan, anası da ölünce uzak akrabaları ve konu komşunun yardımıyla halasının yanına, Filistin'in ücra bir kasabasına gönderiliyordu." (Karay, 2009)

يقدم لنا المفتتح السردي في القصة التركية وصفا عاما لبطل القصة فهو يتيم تركي تحول إلى حمل أثقل كاهل الكبار؛ ولهذا كان عليهم التخلص من هذا الحمل عن طريق إرساله إلى الأقرباء في فلسطين، أقرباء يمثلون عائلة الطفل، عائلة يجري في عروقها الدم نفسه ولكن ما بين روح الطفل وروح العائلة الجديدة جدران من الغربة. هنا تتشارك القصتان العربية والتركية في ولوجهما مباشرة إلى أحداث القصة دون تمهيد أو وصف للمكان أو الزمان أما القصة الألمانية فبدأت بوصف للزمان والمكان، وقد تشاركت القصص الثلاث في وجود حمل ما، حمل تحمله الصغيرة في القصة العربية فوق رأسها ويخفيه الطفل الألماني في صدرة ويمثله الطفل ذاته في القصة التركية، فالطفل- الحمل- يمثل صورة مكررة في الثقافات الثلاثة.

٢,٣. الزمن السردي:

الزمن السردي تقنية سردية تسير وفق رؤية الراوي الذي يتحكم في سريانه، فالسارد يُخضع الزمن لقصديته هو فيتقدم به ويتأخر به كيفما يشاء، يزيد من سرعته في المواضع التي تقتضي ذلك ويبطئ من سرعته في مواضع أخرى، ونادرا- ندرة تقترب من درجة المستحيل- ما يتطابق الزمن السردي مع الزمن الطبيعي، وقد يكون اتجاه سريان الزمن السردي عكس اتجاه سريان الزمن الطبيعي، الأمر الذي لم يحدث في القصص موضوع المقالة، فاتجاه الزمن في القصص الثلاثة يتطابق مع اتجاه سريان الزمن الطبيعي.

أما بالنسبة للزمن المحكي وهو فترة الزمن التي دارت فيها الأحداث وهو زمن خيالي فلا يتعدى الدقائق المعدودة عند كل من يوسف إدريس وفولفجانج بورشرت، أما في القصة التركية فهو أطول نسبيا، وقد انعكس قصر الزمن المحكي على زمن الحكي الزمن الذي تستغرقه قراءة العمل، حيث جاءت قصة نظرة في صحيفة تقريبا لا يتجاوز زمن قراءتها الدقيقتين بينما قصة " الفئران تنام ليلا " تحتاج إلى ثلاث دقائق تقريبا لقراءتها أما القصة التركية فتحتاج إلى ما يقرب من ثلاث دقائق أيضا.

وقد نجح الكتاب الثلاثة في رسم ملامح شخصية الطفل الخارجية والداخلية على الرغم من قصر زمن الحكي والزمن المحكي في القصص الثلاثة.

ومن الأمور اللافتة أن قصة فولفجانج بورشرت حملت في عنوانها دالا زمانيا وهو لفظة (ليلا) حيث جاءت في صورة ظرف الزمان، فالفئران تنام ليلا أي كل ليل، والليل واحد من الدوال المتواترة في الأدب الشرقي والغربي على حد سواء فالليل دال حاضر دائما في الشعر العربي القديم وقد يكون تصوير امرئ القيس (ت٨٠ ق . هـ) للشعر بأنه كموج البحر واحد من أجمل التشبيهات في الأداب العالمية، فقد نجد الشاعر في الربط بين الدوال المتباعدة عن طريق علاقة وثيقة جمعت بين المتباعدين فموج البحر المتحرك حركة لا نهائية يشبه ليل الشاعر الذي يعج بالهموم التي لا تنتهي حيث يقول:

وَلَيلٍ كَمَوجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنْـوَاعِ الـهُـمُومِ لِيَبْتَلِي

(الكندي، ١٩٦٩، صفحة ١٨).

فصورة الليل في الأدب العربي توحي غالبا بالمعاناة بسبب الهموم التي تدهم النفس ليلا وإن خرجت بعض الشعراء عن هذه الصورة التقليدية لليل بتصويرهم لليل بأنه وقت السمر ولقاء الأحبة، والأمر نفسه نجده في الأدب الألماني فاليل يوحي أيضا بالوحشة عند الكثير من الكتاب الألمان ولكننا لا نعدم من وجود صورة إيجابية لليل الخلاب الجميل كما رسمها الشاعر الألماني يوهان فولفجانج فون جوته في قصيدته المشهورة التي عنونها ب (الليل).

٣,٣.الحوار في القصة:

يمثل الحوار واحدة من الآليات التي يختفي من خلالها الراوي ليترك الأحداث تُنقل مباشرة للقارئ على ألسنة الشخوص، وحتى مع وجود الراوي الذي ينقل لنا كلام الشخوص مُصدرا كل جملة من جمل الحوار بكلمة قال فلان فإن ذهن القارئ لا يولي للراوي اهتماما كبيرا، حيث يكون منصرفا تماما إلى الحوار المتبادل بين طرفي الحوار.

١,٣,٣. الحوار في قصة نظرة:

في قصة (نظرة) يكاد يختفي الحوار تماما من القصة، حيث يظل الراوي يصف لنا المشهد السردي من بدايته إلى نهايته ولا نسمع صوت الطفلة إلا عن طريق الراوي، الذي يخبرنا بأنها طلبت منه مثلا أن يعدل وضع الصينية ولا تسمع صوت الطفلة إلا من خلال كلمة واحدة وهي كلمة (ستي). هنا نوع آخر من الجور على حقوق الصغار من قبل الكبار تجاه الصغار الذين لا يُسمع لهم صوتا، فبؤرة السرد تدور حول الطفلة، التي تغمغم ولا تتكلم وكأن الخوف المسيطر عليها أفقدها القدرة على الكلام.

" وأسرعت لإنقاذ الحمل، وتلمست سبلا كثيرة و أنا أسوي الصينية فيميل الحوض، وأعدل من وضع الصاج فتميل الصينية، ثم أضبطهما معا فيميل رأسها هي. ولكنني نجحت أخيرا في تثبيت الحمل، وزيادة في الاطمئنان نصحتها أن تعود إلي الفرن، وكان قريبا، حيث تترك الصاج وتعود فتأخذه. ولست أدري ما دار في رأسها، فما كنت أري لها رأسا وقد حجبه الحمل. كل ما حدث أنها انتظرت قليلا لتتأكد من قبضتها، ثم مضت وهي تغمغم بكلام كثير لم تلتقط أذني منه إلا كلمة (ستّي)." (إدريس، ١٩٥٤، صفحة ١٢)، فعلى الرغم من خطورة الموقف إلا أن الطفلة لا تفكر في نفسها أو في الحمل الذي يكاد يحطم الرأس الصغير ولكنها رأسها مشغول فقط بالمرأة التي تعمل لديها والعقاب الذي ينتظرها لو تأخرت في العودة إلى المنزل.

٢,٣,٣. الحوار في قصة (أن الفئران تنام ليلا):

في قصة بورشرت نجد حوارا طويلا بين العجوز والصغير يورجن، حوار يغطي النسبة الكبرى من النص السردي، حوار لا ينساب بطريقة تلقائية بسبب تدخلات الراوي الذي يُكون ما يمكن أن نسميه السياق الخارجي للحوار عن طريق وصف المتحاورين ووصف مكان الحوار تارة وزمانه تارة أخرى.

"سأل العجوز: أو تنام هنا؟

تفحصه بنظرة من شعره الأشعث حتى أخمص قدميه. رمق بنظره من بين ساقي العجوز إلى الشمس وقال: لا، أنا لا أنام، فعلي أن أحرس المكان. هز العجوز رأسه قائلا: هكذا، ألهذا السبب تحتفظ بهذه العصا الغليظة؟

أجاب يورجن بشجاعة: نعم، وتشبث بعصاه بكل قوة." (بورشرت، ٢٠١٤، صفحة ٤٦)

هنا تظهر مأساة الطفل الصغير الذي لا ينام ليلا أو نهارا، في حين أن أقرانه في أماكن أخرى من العالم يلعبون طوال النهار وينهكون من اللعب ليناموا ليلا، أما هذا الطفل البائس فلا ينام لأنه يحرس الرمق الأخير الباقي من إنسانية هذا العالم، تلك الإنسانية التي اغتالها الكبار من خلال حروبهم التي لا تنتهي. ويحاول العجوز أن يعرف سبب نوبة الحراسة الدائمة هذه ولكن دون جدوى.

"- ماذا تحرس إذن؟

- هذا ما لا أستطيع أن أقول.

أمسك العصا بشدة وبكلتا يديه.

أنزل الرجل السلة على الأرض وأخذ يمسح وجهي السكين في سرواله.

- هو المال إذن؟

فقال يورجن باحتقار: المال، أبدا، أنه أمر مختلف تمام. ألا وهو .....؟، ليس بمقدوري البوح عنه." (بورشرت، ٢٠١٤، صفحة ٤٧).

هو حوار أقرب ما يكون إلى استجوابات الشرطة فالعجوز يسأل والطفل يجيب، ويظهر من خلال الحوار احتقار الطفل الصغير لمفهوم الكبار عن قيم هذا العالم؛ فالكبار يضعون المال على قمة هرم القيم الخاص بهم في عالمهم الرأسمالي؛ ولذلك يحرسونه ويهتمون به ولكن الطفل يهدم الهرم القيمي المزيف الخاص بعالم الكبار بجوابه الذي لا يرضي فضول السائل.

ومع محاولات العجوز أن يخدع الطفل بحكاياته عن الأرانب إلا أن الطفل لم يستجب له ويترك مكان الحراسة "فسأله العجوز: تحرس دوما، حتى بالليل؟

هنا نظر يورجن فوق الساقين المعوجتين وهمس: بالليل أيضا. دائما دوما، من يوم السبت.

- ولكن ألم تذهب للبيت ولو لمرة؟ بالتأكيد أنت بحاجة للطعام.

رفع يورجن حجرا، وكان تحته شطر رغيف وكوب من الصفيح" (بورشرت، ٢٠١٤، صفحة ٤٧).

هي المأساة المستمرة بلا توقف، تلك التي تجبر الطفل الصغير على البقاء ليلا ونهارا وإلا مات الرمق الأخير من الإنسانية في هذا العالم.

ويظل الراوي مختفيا خلف الحوار الدائر بين العجوز الذي يمثل لنا حكمة عالم الكبار وبين الطفل الذي يمثل لنا ضحية الحرب التي أدار رحاها الكبار يتدخل بوصف الطفل تارة والعجوز تارة إلا أنه يعرض لنا قمة المأساة على لسان الطفل.

" حمل الرجل سلته وهم بالمغادرة قائلا، أووووو، حسنا، طالما أنه وجب عليك البقاء، يا للخسارة.

ثم استدار.

وهنا قال يورجن في سرعة: عليك أن تحفظ سري، فأنا هنا بسبب الفئران.

وهنا تقهقرت الساقان المعوجتان خطوة إلى الخلف: بسبب الفئران.

- نعم إنها تأكل الموتى، تأكل الناس. إنها بهذا تعيش.

- من قال ذلك؟

- معلمنا." (بورشرت، ٢٠١٤، صفحة ٤٨) هنا يجد العجوز أنه أمام خيارين كلاهما مُر، وعليه أن يختار أقلهما مرارة، أيكون أمينا وصادقا مع الطفل فتستمر المأساة إلى ما لا نهاية أم يخدعه بكذبة بيضاء، ويخبره أن الفئران تنام بالليل؛ لتتحول مأساة الطفل إلى نصف مأساة، ولم يستمر العجوز في هذا الجدل كثيرا إذ سرعان ما اتخذ قرارة.

"وسأل الرجل: هل أنت تحرس الفئران الآن؟

الفئران، بالتأكيد لا، ثم قال هامساً له: أخي. يرقد بالأسفل هنا.

أشار يورجن بعصاه على الجدار المتهدم قائلا: أنه بيتنا وقد ضربته القنابل وفجأة انقطع النور في البدروم، وهو أيضا. أخذنا نادي. كان أصغر مني بكثير، في مطلع عامه الرابع. ألم يكن من الواجب أن يكون هنا معي الآن ؟!! إنه أصغر مني بكثير.

نظر الرجل إلى شعره الأشعث ثم قال فجأة: ولكن ألم يخبركم المعلم أن الفئران تنام ليلا؟" (بورشرت، ٢٠١٤، صفحة ٤٩)، إن الجمل التي تأتي على لسان الطفل جمل قصيرة للغاية تتكون بعضها من كلمة واحدة أو من كلمتين وتُقال هذه الجمل القصيرة غالبا بصوت هامس كقول الطفل "أخي. يرقد بالأسفل هنا."

فالقصة الألمانية عرضت لنا المأساة من خلال الحوار أما القصة المصرية فعرضت لنا المأساه عن طريق صمت الفتاة وتهتهتها، تلك الطفلة التي لن تنطق سوى كلمة واحدة، غير أن كلمات الطفل الواردة في الحوار بالقصة الألمانية تأتي قصيرة بصوت الهمس فالطفل غير راغب في الحوار.

٣,٣,٣. الحوار في قصة (معمر الأشياء القديمة):

للحوار خصوصية شديدة في القصة التركية، حيث يعكس الحوار في الحقيقة الأزمة التي يعيشها الطفل الذي لا يستطيع أن يتعايش مع حوار لا يمس وجدانه، هو حوار مفصوم دائما حوار يدور على اللسان ولكنه يظل طريد وجدانه الذي لا يستطيع التخلص من ماضيه اللغوي.

فبمجرد وصول السفينة إلى حيفا والدخول في البلاد الحارة أحسن الطفل ببرودة شديدة تسري في روحة بسبب انقطاع لغته الأم.

"Fakat vapur, şuraya buraya uğrayıp bir sürü yolcu bıraktıktan sonra sıcak memleketlere yaklaşınca kendisini bir durgunluk aldı: Kalanlar bilmediği bir dilden konuşuyorlardı ve ona Istanbul'daki gibi:

−Hasan gel!

−Hasan git!

Demiyorlardı; ismi değişir gibi olmuştu. Hassen şekline girmişti:

−Taal hun ya Hassen,

diyorlardı, yanlarına gidiyordu.

−Ruh ya Hassen…

derlerse uzaklaşıyordu." (Karay, 2009)

لقد تغير كل شيء حتى اسم الطفل تغير ولم يعد يُنطق مثلما كان يُنطق من قبل، لقد استولت الغربة بإحساسها البغيض على كل ما يمتلكه الطفل وبدأ الطفل يتعود تعودا آليا على مفردات حياته الجديدة، وخاصة مفردات الحوار في بلاد الغربة فأصبح يقترب عندما يسمع كلمة "تعال هون يا حسن" ويبتعد عندما يسمع "روح يا حسن".

يظل الطفل في موقف اغترابي شديد، وكرد فعل تجاه هذا الاغتراب لا يجد الطفل سوى الصمت، الصمت فقط مع اختفاء لغته الأم لتلحق هي الأخرى بأمه المتوفاه.

"Artık anadili büsbütün işitilmez olmuştu. Hasan, köşeye büzüldü; bir şeyler soran olsa da susuyordu, yanakları pençe pençe, al al olarak susuyordu. Portakal bahçelerine dalmış, göğsünde bir katılık, gırtlağında lokmasını yutamamış gibi bir sert düğüm, daima susuyordu. (Karay, 2009)"

هنا يُفرغ كل حوار من مضمونه، ويختفي أي دور للطفل في الحوار ليتحول الحوار إلى أوامر يستجيب لها الطفل استجابة آلية حتى ولو تعود جسده على نمط حياته الجديد وانغمس فيها إلا أن وجدانه مازال يعيش في عالم آخر.

وينتهي هذا الصمت عندما يأتي مصلح الأحذية القديمة ليصلح أحذية الأقارب، ويجلس حسن يراقب المصلح كما لو كان يشاهد مشهدا مسرحيا لساحر شديد البراعة وهو يضع المسامير في فمه ويخرجها في سرعة ليثبتها في الحذاء، مشهد رآى مثله كثيرا في اسطنبول، مشهد طار بالطفل في لحظة ما وحط به في اسطنبول، وينسى الطفل كل ما حوله وتتحرك الشفاه الجافة ويجري الكلام على لسان الطفل جريان الماء في النهر.

"Bir aralık nerede ve kimlerle olduğunu keyfinden unuttu, dalgınlığından anadiliyle sordu:

−Çiviler ağzına batmaz mı senin?

Eskici başını hayretle işinden kaldırdı. Uzun uzun Hasan'ın yüzüne baktı:

−Türk çocuğu musun be?

−Istanbul'dan geldim.

−Ben de o taraflardan... İzmit'ten"! (Karay, 2009)

هنا يكتشف المعمر أن الطفل تركي اللسان يعيش في غربة وجدانية، لأنه هو أيضا يعيشها منذ سنوات لتمتلأ العيون بالدموع ولتنطلق الشفاة المتحجرة منذ أسابيع ويقل إحساس الغربة؛ ولهذا يتلكأ المعمر في عمله محاولا إكتساب أكبر قدر من الوقت، غير أن العمل لابد وأنه سينتهي في لحظة ما ويترك المصلح المكان لكي يفتح من خلفه باب الغربة مرة أخرى.

لقد مثل الحوار جوهر القصة التركية حيث تم توظيفه بطريقة محكمة فانقطاع الحوار وتحجر اللغة على لسان الطفل هو الأزمة التي انعقدت حبكة القصة عليها، ولحل هذه العقدة لابد من أن يسيل الحوار على شفتي الطفل أو بالأحرى يسيل الحوار على شفتي روحه.

٣,٤. نهاية السرد:

ختمت القصة المصرية بنظرة الطفلة الصغيرة على مشهد أقرانها اللاعبين وسط الشارع، ليتحول ميدان جهادها الذي يجب أن تجتازه لتصل إلى هدفها وهو منزل سيدتها أو بالأحرى وصول الصينية إلى بيت سيدتها إلى ساحة للعب الأطفال، فالمسرح الذي تدور عليه مأساتها تدور عليه ملهاة أخرى لتُلقي البنت نظرة الحرمان الأخيرة على المشهد المأساوي، بينما يلقي الراوي نظرة أخرى تملؤها الشفقة على مشهد كوميدي يملأه الحزن.

"أما هي فكانت واقفة في ثبات تتفرج، ووجها المنكمش الأسمر يتابع كرة من المطاط يتقاذفها أطفال في مثل حجمها، وأكبر منها، وهم يهللون ويصرخون ويضحكون."

هي المأساة التي لا تستطيع اللغة أن تعبر عنها، ليتوارى اللسان وتبقى العين بنظرتها أكبر معبر عما يدور في النفس البشرية، وتنتهي القصة دون أن تنتهي المأساة بأن تبتلع الحارة هذه الصغيرة السائرة في طريق لا نهاية له.

"ولم تلحظني، ولم تتوقف كثيرا، فمن جديد راحت مخالبها الدقيقة تمضي بها، وقبل أن تنحرف، استدارت على مهل، واستدار الحمل معها، وألقت علي الكرة والأطفال نظرة طويلة ثم ابتلعتها الحارة." (إدريس، ١٩٥٤).

وتنتهي القصة الألمانية نهاية تتحول فييها المأساة إلى نصف مأساة فالعجوز ينجح في إقناع الطفل بأن الفئران تنام ليلا، وعلى هذا قَل زمن الحراسة إلى النصف، وأصبح بمقدور الطفل الصغير الذهاب إلى البيت عندما يحل الليل وأصبح هناك وقت للحياة بعيدا عن الموت، بعيدا عن القبر ونوبة الحراسة، هنا تلوح للطفل خيالات الطفولة الجملية وأحلامه بامتلاك واحد من الأرانب، أرنب أبيض اللون، لون يختلف عن اللون الأسود الغالب في القصة.

"هنا وقف يورجن وسأل: متى يمكنني الحصول على أحد الأرانب؟ أيمكن أن يكون أبيض اللون؟

صاح الرجل وهو يسير: سأفعل قدر استطاعتي، ولكن عليك أن تنتظرني طويلا. سأذهب وبعد ذلك أصطحبك إلى البيت. أو تعرف؟ علي أن أشرح لأبيك كيف تُبنى أقفاص الأرانب. فعليكم أن تتقنوا هذا الأمر." (بورشرت، ٢٠١٤، صفحة ٤٩).

هي نهاية مختلفة عن نهاية القصة المصرية، نهاية تأخذ فيه القصة اتجاها آخر غير الاتجاه السوداوي المسيطر على القصة فالطفل يبدأ في الهروب من الواقع المرير عن طريق الحلم، ولا غرابة في هذا الحلم الذي تأسس على كذبة اتقنها العجوز لكي ينتشل الطفل من عالم الخراب ودنيا الموت التي يعيش فبها.

"هنا صاح يورجن: نعم، سأنتظر. فعلي أن أحرس حتى يحل الظلام. سأنتظر بكل تأكيد.

ثم صاح: مازل عندنا في البيت بقية من ألواح خشبية." (بورشرت، ٢٠١٤، صفحة ٤٩).

وكما بدأت القصة بوصف لمسرحها تنتهي القصة بتصوير هذا المسرح الذي طرأ عليه الكثير من التغيير، وعلى الرغم من هذا التغير إلا أن مسحة الحزن تظل هي المسيطرة على جو مشهد النهاية.

"غير أن الرجل لم يعد يسمع كان يعدو بساقيه المعوجتين في اتجاه الشمس. كان للشمس حمرة المساء، وكان يورجن قادرا على رؤيتها بين الساقين. كانتا معوجتين وكانت السلة تتأرجح في اضطراب هنا وهناك. طعام الأرانب بداخلها، في خضرة طازجة، إلا أنه كان قد اغبر بسبب رماد الخراب." (بورشرت، ٢٠١٤، صفحة ٥٠).

أما القصة التركية فتنتهي بنهاية مأساوية، فالطفل يبكي بحرقة عندما ينتهي المصلح من عمله ويهم بالمغادرة، فمع انتهاء المصلح من عمله سينهي الحديث باللغة التي تعرفها روحه أو

سيُنفى الطفل من جديد إلى البلاد الغريبة التي فر منها عندما بدأ الحديث بالتركية، ومع ذهاب معمر الأشياء القديمة ستعود الروح إلى غربتها مرة أخرى.

"Ağlama be! Ağlama be!

Eskici başka söz bulamamıştı. Bunu işiten çocuk hıçkıra hıçkıra katıla katıla ağlamaktadır; bir daha Türkçe konuşacak adam bulamayacağına ağlamaktadır.

-Ağlama diyorum sana! Ağlama." (Karay, 2009)

وفي الوقت الذي يحاول فيه العجوز محاولات يائسة من أجل تهدأة الطفل ينهار العجوز نفسه في بكاء حار، غير أن هذه الدموع تنزل على وجه العجوز فتبتل لحيته ثم تنهمر الدموع على صدره الذي تلفحه شمس العرب فتنزل باردة كينبوع ماء يطفئ نار اللوعة التي تشتعل في الصدر.

إن المصلح تمكن من إصلاح الحذاء، لكن الأهم أنه تمكن من مداواة قلب الطفل وأعاده لينبض بالحياة مرة أخرى إلا أن هذا الشفاء كان شفاء عابرا، سرعان ما انتهى بانتهاء عملية الإصلاح، بعدها يصمت اللسان وتتكلم العيون بدموعها التي لا تتوقف. لقد قدمت لنا نهاية القصة التركية مأساة توحد فيها الصغار والكبار، فمأساة الصغير هي مأساة المصلح الكبير، لهذا ستنهمر الدموع من الصغير ومن الكبير، في حين أن المأساة في القصة العربية والقصة الألمانية بدأت وانتهت مأساة للصغار.

خاتمة:

تشابهت صورة الطفل في الأعمال القصصية السابقة على مستوى الجوهر، بينما اختلفت الصورة على مستوى الشكل، فالأطفال الثلاثة يحملون في نفوسهم حملا ثقيلا، لا يرغبون في الكلام ولا يثقون في البيئة المحيطة بهم، تلك البيئة التي يحكمها الكبار.

المعاناة والألم النفسي كانتا الرابط الذي يربط بين الصور المختلفة للطفل على المستوى الشكلي، تلك المعاناة التي جعلت من الصمت الخيار المفضل للأطفال على الرغم مما يجيش بصدورهم من إحساس الخوف والوحشة والحسرة.

اعتمد الكتاب الثلاثة على تقنيات مختلفة للكتابة السردية مثل الحوار واللغة المجازية، وإن اختفى الحوار الكلامي في القصة المصرية ليحل محله ما يمكن أن نطلق عليه الحوار الإشاري.

تشابهت القصة العربية والتركية على مستوى المفتتح السردي، حيث بدأ الأحداث مباشرة، في حين أن القصة الألمانية بدأت بمقدمة وصفية وصف فيها مسرح القصة بدقة.

نهايات القصص الثلاثة مختلفة عن بعضها البعض، فالنهاية في القصة العربية نهاية مفتوحة وكذلك القصة التركية، أما القصة الألمانية فانتهت بانكسار لحدة المأساة، حيث تحولت المأساة الكاملة إلى شبه مأساة أو نصف مأساة.

المصادر والمراجع

أحمد أبو سعد . (١٩٨٢). *أغاني ترقيص الأطفالعند العرب منذ الجاهلية حتى نهاية العصر الأموي*. بيروت : دار العلم للملايين .

امْرُؤ القَيسِ الكندي . (١٩٦٩). *ديوان امْرِئ القَيس*. القاهرة: دار المعارف.

باربارا باومان ، و بريجيتا أوبرله . (٢٠٠٢). *عصور الأدب الألماني*. (هيه شريف، المترجمون) الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

حسن شحاته. (١٩٩٤). *أدب الطفل العربي دراسات وبحوث* . القاهرة : الدار المصرية اللبنانية .

طه حسين . (٢٠١٣). *الأيام*. القاهرة: مؤسسة هنداوي.

علي الحديدي. (١٩٨٨). *في أدب الأطفال*. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

فولفجانج بورشرت. (ديسمبر, ٢٠١٤). إن الفئران تنام ليلا. *مجلة صحوة(٤٥-٥٠)*. (هشام مطاوع، المترجمون) بركة السبع ، المنوفية ، مصر : الهيئة العامة لقصور الثقافة.

محمد البخاري. (٢٠١٢). *صحيح البخاري*. القاهرة: دار التأصيل.

يوسف إدريس . (١٩٥٤). *أرخص ليالي*. القاهرة: دار النشر القومي.

يونيسيف. (٢٠ نوفمبر, ١٩٨٩). اتفاقية حقوق الطفل . نيويورك.

Karay, R. (2009). Ggurbet Hikayeleri. İstanbul: İnkılap Yayınevi.

Ünal, Y. (2013). Yakın Dönem Türk Tarihinde Refik Halid Karay. İstanbul: Yeditepe Yayınevi.

Vaguet, Q. (2022). Die Darstellung der Kindheit in ausgewählten Werken der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Liège, Belgin: Année académique.

الثابت والمتحول في الأدب النسوي

مقاربة في رواية ثابت الظلمة لأمل بوشارب

د. نادية العقون

المركز الجامعي مرسلي عبد الله بتيبازة، الجزائر

البريد الإلكتروني: elaggoune.nadia@cu-tipaza.dz

معرف (أوركيد): 000-0002-5771-697X

بحث أصيل الاستلام: ٢٠-٢-٢٠٢٣ القبول: ٢٥-٤-٢٠٢٣ النشر: ٣٠-٤-٢٠٢٣

الملخص:

تهدف هذه الدّراسة الموسومة بـ: الثّابت والمتحوّل في الأدب النّسويّ (قراءة في رواية ثابت الظّلمة لأمل بوشارب أنموذجا)؛ إلى إماطة اللّثام على البعد ما بعد الكولونياليّ في الأدب النّسويّ الجزائريّ، على اعتبار أنّ هذا الأخير مرآة عاكسة لقضايا العصر من جهة، وملهم جماليّ أيديولوجيّ لقريحة المبدع من جهة ثانية، وتجلي الحاجة إلى الأدب ما بعد الكولونياليّ من جهة أخرى.

تبنّت الكثير من الرّوايات المعاصرة مشهد تعرية المقولات الكولونياليّة، فزيّنت بأنساق ثقافيّة هي من بنات أفكار الكاتب وخياله، ومن بين تلك الرّوايات الّتي تعيش في خضمّ الصّراع الأيديولوجيّ نجد رواية (ثابت الظّلمة) لأمل بوشارب خطابا ما بعد كولونياليّ، يترك المتلقّي يتأرجح في قفص الإبداع بين مطرقة المركز وسندان الهامش، في ظل مفارقة جماليّة فكريّة تعبّر عن صراع الثّنائيّات تعكس على صفحات الرّواية.

الكلمات المفتاحية:

ثابت، متحوّل، أدب نسوي، ثابت الظّلمة، ما بعد الكولونياليّة.

للاستشهاد/Atif İçin / For Citation: العقون، نادية (٢٠٢٣). الثّابت/المتحول في الأدب النسوي مقاربة في رواية ثابت الظّلمة لأمل بوشارب. ضاد مجلة لسانيات العربية وآدابها. مج٤، ع٧، ١٧٧- ١٩٣ https://www.daadjournal.com/

The Constant and Transformable in Feminist Literature (An Approach to the Novel "Thabit Aldolma" by Amel Bouchareb

Dr. Nadia Elaggoune

Assistant Professor, Center Morsali Abdullah Tipaza University, Algeria

E-mail: elaggoune.nadia@cu-tipaza.dz

Orcid ID: 000-0002-5771-697X

Research Article Received: 20.02.2023 Accepted: 25.04.2023 Published: 30.04.2023

Abstract:

The aim of this study is tagged with: the constant and the transformative in feminist literature (a reading in the novel Constant of Darkness by Amal Bouchareb as a model); To unveil the post-colonial dimension in Algerian feminist literature, given that the latter is a reflective mirror of the issues of the era on the one hand, and aesthetic and ideological inspiration for the creativity's inclination on the other hand, and the need for post-colonial literature on the other hand.

Many contemporary novels have adopted the scene of stripping colonial categories, so they are decorated with cultural styles that are the brainchild of the writer's ideas and imagination. The hammer of the center and the anvil of the margin, in light of an intellectual aesthetic paradox that expresses the struggle of the dualities that are reflected on the pages of the novel.

Keywords:

Constant, Shifting, Feminist Literature, Constant Darkness, Post-Colonialism.

تقديم:

لا ريب في أنّ النّزعة الإنسانيّة تتربّع عرش الإبداع الأدبيّ منذ نشأته، على اعتبار أنّ الأدب بشقّيه- "شعر" و"نثر"- ظاهرة طبيعيّة في الحياة الإنسانيّة، فنجد لها قديما انطباعا في شعر جرير وابن الرّوميّ والمتنبي، وحديثا مجسّدة مع معروف الرّصافي الّذي يعدّ من القلّة الّذين نزعوا في شعرهم هذه النّزعة الإنسانيّة، أمّا في الشّعر المعاصر نجد الشّاعر إيليا أبو ماضي على سبيل المثال لا الحصر، ومن الأشعار الّتي تتناول هذه النّزعة فهي قليلة بالموازنة مع ضروب النّظم في شعرنا المعاصر، لتستقرّ هذه النّزعة عند مرسى الرّواية في أدبنا المعاصر.

ممّا لا شكّ فيه أنّ الإنسان يمتزج بالحياة وعصرها من خلال الزّمان والمكان، وبما أن الأديب إنسان حسّاس مرهف بالدّرجة الأولى، استطاع أن يجسّد النّزعة الإنسانيّة في إبداعه لأنّ سرده فيض من الرّقّة والإحساس بألم الآخر، ومن بينهم نجد الرّوائيّة المرهفة الحسّ (أمل بوشارب)، من خلال تجربتها الرّوائيّة (ثابت الظّلمة)؛ سلّطت الكاتبة الضّوء على نسق الثّابت والمتحوّل في روايتها المتناولة بالدّراسة، والصّراع الأيديولوجيّ، والتّعايش الفكريّ لعصرها في صورة سرديّة عميقة عن ركام النّفس الإنسانيّة، من ضنك وأسى الاستعمار في سياق سرديّ متجانس، لتتبلور في قالب فنّيّ جماليّ يطلق عليه الفنّ الرّوائيّ.

شكّلت النّزعة ما بعد الكولونياليّة تيمة أساسيّة في الأدب النّسويّ مشكلة حضورا لا بأس به في العمل الإبداعيّ الجزائريّ، وعلى سبيل المثال نجد خطاب (ثابت الظّلمة) لـ"أمل بوشارب"، لتعبّر عن مرحلة لا تلبث حتّى تنزع إلى الاستقلال الفكريّ من الثّقافة الغربيّة، مقوّضة مقولاتها المركزيّة، وشعار نقل الحضارة المزيّف، فنشأت الدّعوة إلى الممارسة النّقديّة ما بعد الكولونياليّة عند بعض المشتغلين على الأدب، والمهتمّين بالآثار الكولونياليّة على البشريّة قاطبة، وهي دعوة حمل لوائها النّقد الأدبي المعاصر بامتياز.

وتدور إشكاليّة هذا البحث حول: إلى أيّ مدى استطاعت الأديبة الجزائريّة تجسيد ثنائيّة الثّابت والمتحوّل في متن خطابها ما بعد الكولونياليّ؟ وهي إشكاليّة تتفرّع إلى عدّة أسئلة؛ من قبيل: ما هو المقصود بـ: ثنائيّة الثّابت والمتحوّل في الخطاب ما بعد الكولونياليّ؟ وفيما تمثّلت

هذه التّجربة النّسويّة في النّقد ما بعد الكولونياليّ؟ وكيف صوّرت لنا الروائيّة "أمل بوشارب" هذه الثّنائيّة في رواية "ثابت الظّلمة"؟

وتسعى هذه الورقة البحثيّة إلى إزالة الغبار على ما سمّي النّقد ما الكولونياليّ في الجزائر، وذلك من خلال دراسة الثّابت والمتحوّل في الأدب النّسويّ (قراءة في رواية ثابت الظّلمة لأمل بوشارب أنموذجا)، وهي دراسة تطبيقيّة اعتمدنا فيها على النّقد الثّقافيّ للحفر عن المستبطن داخل الخطاب الرّوائيّ، وذلك بالتّركيز على الأنساق المترسّبة فيه، ودراسته كظاهرة ثقافيّة لها لسان إفصاحي خاصّ، متجاوزين بذلك التّركيز على لغة الخطاب وأساليبه ومجازاته وجماليّاته البلاغيّة.

١. الثّابت /المتحوّل:

١,١. الثّابت في الفكر الأدونيسي:

يقصد بمصطلح "الثابت" عند أدونيس بـ: "الوحي تأسيس للزّمن والتّاريخ في آن، أو هو بداية الزّمن والتّاريخ، وهو لذلك ليس زمنا ماضيا، بل هو زمان كله: الأمس والآن والغد" [١] يعني هذا النّصّ أنّ أدونيس يرى الثّابت ما هو إلاّ زمن الوحي لارتباطه به وتؤسّسه عليه، فهذا الارتباط مع زمن الوحي يجعله ثابتا مما لا يترك مجال لتتطوّر الزمن.

٢,١. المتحوّل في الفكر الأدونيسي:

التّحوّل هو الاتّجاه الثّاني الّذي درسه أدونيس بقراءات عديدة هي من قبيل: الحداثة، الإبداع...وغيرها، فهو زمن أراد به أدونيس أن يكون متحكّما في زمام الأمور بإرادته منطلقا من مسلمة تقول "إِنَّ اللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّىٰ يُغَيِّرُوا مَا بِأَنفُسِهِمْ"[٢]، فهو زمن مضادّ للزّمن الثّابت ويتجاوزه ويبدع ويغيّر ويتحوّل، فهو مزيج بين الماضي والحاضر والمستقبل في وجه نظر أدونيس[٣].

---

(١) الثابت والمتحول: ٦٨.

(٢) سورة الرعد: ١١/١٣.

(٣) ينظر: الثابت والمتحول: ٢٢٣.

٢. النّسويّة وما بعد الكولونياليّة (feminism and post-colonialism):

لفظ "النّسويّة" له دور كبير في الخطاب ما بعد الكولونياليّة، وذلك يعود لسببين رئيسيّين: السّبب الأوّل؛ "إن كلاً من النّظام الأبويّ والإمبرياليّة يمكن رؤيتهما كممارسين لأشكال متشابهة من السّيطرة على أولئك الّذين يجعلونهما خاضعين، لهذا فإنّ خبرات النّساء في النّظام الأبويّ وخبرات الذّوات، المستعمَرين يمكن أن تتماثل في عدد من النّواحي، وكلاً من السّياسات النّسويّة وما بعد الكولونياليّة تعارض مثل هذه السّيطرة"[(١)] والهيمنة.

أمّا السّبب الثّاني فيعود إلى أنّ: "هناك مجادلات شديدة في عدد من المجتمعات المستعمَرة حول ما إذا كان القهر الكولونياليّ هو أهمّ عامل سياسيّ في حياة النّساء، أدّى هذا أحيانًا إلى الانقسام بين النّسويين الغربيين والنّشطاء السّياسيّين من الدّول الّتي تعاني من الفقر أو القهر، أو بالتّبادل، فالاثنان متشابكان بشكل لا يمكن فصله، وفي مثل هذه الحالة فظروف السّيطرة الكولونياليّة تؤثّر بطرق ماديّة على وضع النّساء داخل مجتمعاتهنّ"[(٢)] لنصفي من هذين السّببين أن النّظريّة النّسويّة أو الأنثويّة تلتقي والنّظريّة ما بعد الكولونياليّة في عدّة جوانب سياسة المقاومة للهيمنة، وسؤال الهُويّة، والذّات.

٣. بواكير نظريّة الخطاب ما بعد الكولونياليّ:

نشأت النّظريّة ما بعد الكولونياليّة نتيجة ما شهده معظم بلدان العالم من استعمار وقهر منه، فكانت إرهاصاتها على يد "فرانز فانون" في كتابه "معذّبو الأرض" الصادر سنة ١٩٦١م، وأخذ يسطع نجمها مع "إدوارد سعيد" الّذي يعتبر من صاغ لبنة هذه النّظريّة ومؤسّسها الفعليّ في الحقلين الثّقافيّين العربيّ ومنه الغربيّ؛ يقول في ذلك جميل حمداوي: "وهناك شبه إجماع بين الدّارسين على الدور المؤسّس الّذي لعبه كتاب إدوارد سعيد عن (الاستشراق)، في صياغة اللّبنات الأولى لنظريّة (ما بعد الاستعمار)" ثمّ تمّ تداولها من قِبل الباحثين الآخرين وتأثّرهم به

---

(١) دراسات ما بعد الكولونيالية: ١٨٠.

(٢) نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة: ١٨٥.

(فقد استدعى هذا الكتاب بما طرحه من أفكار، طائفة أخرى واسعة من الكتابات الّتي ناقشت هذه الأفكار، أو ردّت عليها، أو طوّرتها.

سواء كتابات اللاّحقين من منظّري (ما بعد الاستعمار)) مثل: "سليمان رشدي"، و"هومي بابا"، و"جاياتري سبيفاك"، أو من تصدّروا للنّظريّة من منظور مخالف، وكشفوا عن تناقضاتها، مثل إعجاز أحمد وعارف ديليريك. وقد وجه "إدوارد سعيد" نفسه بعد ذلك في تطوير النّظريّة وتأمّلها، من خلال كتاباته ومراجعاته المتعدّدة التّالية لكتاب الاستشراق، وخاصّة في كتب مثل: "الثّقافة والإمبرياليّة" و"صور المثقّف" و"تأمّلات حول المنفى"[1]، كما استعمل مصطلح ما بعد الكولونياليّة في نهاية الثّمانينيّات من القرن ٢٠م، نسبة للمشاكل الّتي تعانيها الدّول المُستعمرة للتحرّر من الاستعمار الغربيّ كالبريطانيّ والفرنسيّ، ومن أهم أعلامها نذكر:

(فرانز فانون، إدوارد سعيد، جاياترى سبيفاك – ويطلق على هؤلاء الثلاثة لقب: الثّالوث المقدّس للنّظريّة-، هومي بهابها، روبرت يونغ) فهؤلاء بعض الرُّواد الّذين جسّدوا نظريّة ما بعد الكولونياليّة، تهدف هذه النّظريّة إلى "تحليل كلّ ما أنتجته الثّقافة الغربيّة باعتباره خطاب مقصدي، يحمل في طيّاته توجّهات استعماريّة إزاء الشّعوب الّتي تقع خارج المنظومة الغربيّة. كما يوحي المصطلح بوجود استعمار جديد يخالف الاستعمار القديم لذا يتطلّب هذا الاستعمار التّعامل معه من خلال رؤية جديدة، تكون رؤية موضوعيّة وعلميّة مضادّة"[2] جاءت قصد تقويض تلك السّياسة الاستعماريّة وتفكيكها وتسليط الضّوء على المضمر وإبرازه للعلن من أجل القضاء على تلك المفارقات والممارسات المركزيّة الأوروبّيّة كالهيمنة والتّسلّط الّتي كانت تحملها لغة لخطابهم الكولونياليّ.

٤. أثر ما بعد الكولونيالية على الخطاب السردي:

الجذور الأصليّة للمجموعة البشريّة الواحدة، دالّا جذريّا ينبئ عن أصالتها وعراقتها، ولما كان الأمر كذلك فقد كان لا بد للحفاظ على الهُويّة التّاريخيّة والثّقافيّة والعرقيّة لهذا الجنس

(١) نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة: ١٨٥-١٨٦.

(٢) نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة: ١٧٦.

البشريّ أو ذاك من مرفأ تراثيّ تلجأ إليه وتستظلّ بوافر ظلاّله، ونحن نتحدّث عن هذه الجزئيّة الّتي تدخل في إطار الهويّة، لا يمكن أن نغفل جانبا هامّا ومهمّا فرض نفسه لعقود من الزّمن، وشغل المبدعين والدّارسين، ألاّ وهو الطّيف الكولونياليّ بكلّ ما يحمله من زخم وفكر وتعقيد جعل ثقافة الشّعوب تتداخل في ما بينها وأفرغها من محتواها، ودسّ فيها من بذور التّفرقة والتّعالي، الشّيء الكثير.

غدا المبدعون والرّواة من مختلف المرجعيّات المستعمرة، وارثون للعديد من الأفكار والأيديولوجيّات الّتي أصبحت تتقاذفهم يمينا ويسارا أكدت الأعمال الأخيرة في دراسات ما بعد الكولونياليّة للباحثين الأمريكيّين في العلاقة بين نظريّة ما بعد الكولونياليّة وتحليل ثقافة الأمريكان الأفارقة (دوسيل ١٩٩٦)، وفي موضع التّطبيق، غالبا ما اشترك مناصر وثقافة الأمريكيّين الأفارقة، جنبا إلى جنب مع المنظّرين القدامى لما بعد الكولونياليّة أمثال (فرانز فانون) ....، في العديد من البشر الّذين عانوا من جور التّمييز العرقيّ في أماكن أخرى من العالم"[١].

٥. ثنائية[٢] الثابت/المتحول في رواية (ثابت الظلمة):

كثيرا ما كانت النّظريّة ما بعد الكولونياليّة المعاصرة الأقرب إلى تفكيك وتقويض المبادئ الإمبرياليّة و"**الفصل الثنائيّ** (binary separation) "[٣]، وفي سبيل ذلك نجد محاولة الروائيّة الجزائريّة "أمل بوشارب" في خطابها ما بعد الكولونياليّ "ثابت الظّلمة"، بيد تفتيت النّسيج

(١) دراسات ما بعد الكولونيالية:٥١-٥٢.

(٢) الثنائية (binarism): هي مصطلح "مشتق من (ثنائي "binary")، ويعني تأليفا بين شيئين، أو زوجا أو "اثنين"، أو ازدواجية"حيث عرف –هذا المصطلح -ذيوعا في مجالات المعرفة المختلفة مما جعله يكتسي معان متنوعة، كما هو الحال في الدراسات الما بعد الكولونيالية، بواكير مصطلح "الثنائية" كانت على يد عالم اللغويات البنيوي الفرنسي فرديناند دي سوسير الذي قال: "بأن للعلامات معان، ليس بالإشارة البسيطة إلى الأشياء في الواقع و إنما بمقابلتها بالعلامات الأخرى، فكل علامة هي في ذاتها وظيفة داخل ثنائية بين الدال، أي "الإشارة" أو الصوت أو الصورة التي تحيل إليها الكلمة، والمدلول، أي دلالة الإشارة أو المفهوم أو الصورة الذهنية التي تستدعيها" دراسات ما بعد الكولونيالية: ٧٧.

(٣) دراسات ما بعد الكولونيالية: ٨١.

البنيويّ الثّنائيّ، وعلى سبيل المثال نجد تركيزها على هذه الثّنائيّات ك: المركز / الهامش، الأنا/ الآخر، الرّجل الأبيض/ الرّجل الأسود، الثّابت/ المتحوّل وهي كلّها تتّجه نحو توجّه واحد تمثّل في ثنائيّة المستعمِر/ المستعمَر، فنجد لهذه الأخيرة تأثير على المجتمعات وثقافتها ومنه هويّتها وروح انتمائها، فراحت تغيّر الثّابت، ولتجعل منه شيئا بلا ذات، قصد الهيمنة واحتواء الآخر.

فعنوان الرّواية (ثابت الظّلمة) يحمل في طيّاته نسقين ثقافيّين وهو من قبيل: ثنائيّة (الثّابت /المتحوّل) المتمفصلة في ثنايا خطابنا هذا؛ وعليه كلمة ثابت كنسق ثقافيّ ولبنة أساسيّة في عتبة مدوّنتنا؛ فهي تحاكي بشكل ما، ذلك الثّبات على مبادئ الدّين الإسلاميّ، وقد تكون دعوة صريحة نوعا ما بالتّمسّك بالقيم الإسلاميّة، العربيّة الجزائريّة، مفكّكة مقولات الحداثة المركزيّة الّتي تُحِيد الفرد عن أصله؛ ولقد قال في هذا الشّأن الشّاعر عبد الحميد بن باديس عن الشّعب الجزائريّ في مقتطف من قصيدته (**شعب الجزائري مسلم**):

شَعْبُ الجَزَائِرِ مُسْلِمٌ وَإِلَى العُرُوبَةِ يَنْتَسِبُ

مَنْ قَالَ حَادٌّ عَنْ أَصْلِهِ أَوْ قَالَ مَاتَ فَقَدُ كَذِبِ

أَوْ رَام إِدْمَاجًا لَهُ رَام المَحَال منْ الطَّلَبِ (١)

فعلى الشّعوب أن تصنع درعا واقيا لنفسها وذاتها وخصوصيّة ثقافتها ومعالمها، لاعتبار هو ليس بخفيّ على المرء المعاصر ألا وهو التّزاحم الكبير في الثّقافات والأيديولوجيّات بين الأمم، ممّا عزّز هذا الفكر الكولونياليّ، والهيمنة إلاّ أنّ الأساليب اختلفت ففي القرن الماضي اعتمدت سياسة الغزو الكلاسيكيّ العسكريّ، أمّا في العصر الحاليّ تعتمد على سلوكيّات أكثر خبث تحت شعار العولمة بمختلف أشكالها، والّتي تجسّد الشّكل الجديد للكولونياليّة والسّيطرة فتقول عن شخصيّة (جاناكو) الّتي جاءت لمنطقة تمنراست قصد التّنقيب: "**فكر في محاولة يائسة لاقناع نفسه بأن شعور الخطر الذي استبد به فجأة لم يكن مبررا و لا منطقيا، فقاعدة كهذه للعمال الأجانب وسط الصحراء الجزائرية ....لم يكن الآن مهما بقدر تأكد**

(١) بعد الهوية والمواطنة في المقاربة التربوية الباديسية-نظرة تحليلية-: ٥٢٧.

جانلوكا أنه كان طيلة فترة إقامته في الجزائر يحمل سرا يراد له أن يبقى مدفونا في تابوت أبدي من العتمة"(١) هذا ما حاولت الأديبة صياغته في وعاء متخيّل يعبر عن ظرف المكان والزّمان، حيث اختارت من البيئة الصّحراويّة وعوالمها العجائبيّة صورًا تحرّر هذه الثّقافة من ألوان الاستعمار الّذي عاشته عسكريّا، وما زالت تعاني منه فكريّا، وذلك لخصوصيّة المنطقة.

أمّا الظّلمة كنسق ثقافيّ في رواية "ثابت الظّلمة" بنت عليه الكاتبة عنوانها فقد يعبّر هذا الأخير عن الدّهليز المعتم الضّارب بخيوطه السّرديّة المشوّقة بأسلوب ساخر ينقد عوالم واقعيّة تارةً، وخياليّة أسطوريّة تارةً أخرى، على لسان أسطورة تعدّ من أكثر الأساطير السّوداويّة للطوارق المكتوبة بلغة التيفيناغ فتقول الرّاوية: "**وجد نفسه يلقي نظره على محاورتي (تيمايوس وكريتياس) اللتين جُمعتا في كتاب واحد في طبعة إنجليزية أنيقة عن دار (كلاسيكس)، وسحب فاصلة صفحات جلدية مزينة بحروف تيفيناغ اقتناها من المتحف الأركيولوجي كويفا بينتادا بغران كناريا عن الصفحة ٤٩**"(٢) فاستدعت هذه الأخيرة –صفحات جلدية مزينة بحروف تيفيناغ-كقناع فنيّ تعبّر بلسانه عن تجربة عاصرتها، وهو الانسلاخ الّذي تدخل فيه الشّعوب عندما تتحوّل عن أصلها ومبادئها واستبدالها بسلوكيّات وثقافات غيّرية لتبقى تدور في فلك الثنائيّات الحضور / الغياب والثّابت /المتحوّل، فهي ترى أن موجات الحداثة الّتي تأتي من وراء البحار لا خير فيها، لِجهلٍ بها وبما تقدّمه للذّات المستعمَرَة، نجد هنا الاستعمار الجديد ألا وهو الاستعمار الفكريّ، وقد أشار إلى ذلك الدكتور **الصالح بوعزة** في مقاله الموسوم بـ:" **بعد الهوية والمواطنة في المقاربة التربوية الباديسية-نظرة تحليلية-**" وكلّ مجهول فهو بالضّرورة قد يكون مظلمًا مبهمًا وبالتّالي هي طاقة سلبيّة ذات معطيات مجهولة لنتيجة هي في الأصل غامضة فتؤثّر على المجتمع المستَعْمَر المنبهر بالجديد.

دعا المهتمّون بالبنية التّحتيّة للمجتمعات لماركس توفير مناعة تحصّنهم من الوافد الغربيّ والتّقليد الأعمى له، والأخذ منه ما يتماشى مع الحضارة وثقافتها وأسسها نخص بالذكر

---

(١) ثابت الظلمة: ١٢.

(٢) ثابت الظلمة: ١٣.

الإسلاميّة العربيّة منها على سبيل المثال لا الحصر، أي القيام بغربلته قبل استعماله، وهي دعوة مال إليها الأدب الجزائريّ، لما له من تجربة وتاريخ مع الاستعمار، وأيّها تجربة كانت ملهم الأديب الجزائريّ وغيره في خطاباتهم، حيث حاول ذلك الفكر الكولونياليّ طمس هويّة الشّعب الجزائريّ وما زال يحاول الكرة، فحلّقت هذه البوادر الاستعماريّة وصولا إلى مناطق الظّلّ الصّحراويّة المهمّشة بنت الهقار منطقة "تمنراست" بالجزائر الّتي تعيش شيئًا من الخصوصيّة الثّقافيّة والجغرافيّة والطّبيعة الإنسانيّة، فجذبت قريحة المبدع الجزائريّ وتبنى القضيّة الوطنيّة الصّحراويّة في شكل قصصيّ يروي آلام شعب يُعرف بعيشته البسيطة؛ لكنّ أرضه مملكة تحمل ثروة باطنيّة، فكثيرا ما كان الجاذب الأوّل لجشع وطمع الآخر بدرجة عالية فتقول أمل: "المزيد من المال وراء البحار! وأطلق تنهيدة حارة وأردف: (**آي لوف مي**)"[(1)] بنزعة نرجسيّة.

هذه الصورة -عن تهميش الصحراء الجزائرية ومركزية بقية المناطق- الّتي تبنّاها خطاب (**ثابت الظّلمة**) قد عبّر من خلال الشخصيات متطرّق إلى قضايا اجتماعيّة من بنات الواقع المعاش؛ كقضيّة الطّبقيّة، وثنائيّة اللّون في محاولة جادّة تبحث عن الاستقلال الفكريّ من بقايا الاستعمار، فهي تبعث للتّوعية الجمعيّة برسالة مفادها؛ أنّ الاستعمار بقي في عقول الأفراد الّتي عاشت فترة الاستعمار العسكريّ، وقامت بتوريث هذا الفكر للأجيال الّتي جاءت فيما بعد، كما نجد ذلك بارزًا في ثنائيّة "المعلّم / التّلميذ" هي فكرة مجسّدة بعناية في ثنايا الخطاب (ثابت الظّلمة) تعرّي لنا عن مشهد بين المعلّم اللّغة الفرنسيّة والتّلميذ صاحب البشرة السّوداء: "**وقد كان متأكدا من أنه تبين نطق تلك الكلمة Idiot .هكذا وصفه معلم اللغة الفرنسية، الذي كانت تقول كنزة ابنة مدير الصناعة القادمة من الشمال بأنه كان يخطئ في تصريف الأفعال كما كانت تتندر هي وابنة الطبيب ريمة على لكنته الفرنسية**"[(2)].

لكن المطّلع على المستجدّات والفرد المعاصر نخصّ به المثقّف وغيره في حقيقة الأمر، أدرك كل الإدراك مبدأ المثاقفة في الدّراسات النّقديّة المعاصرة، أو ما يطلق عليه في الدّراسات

---

(١) ثابت الظلمة: ١١٨.

(٢) ثابت الظلمة: ٣٣.

ما بعد الكولونياليّة بـ "**تثاقفية (transcultural)، مع دوران ذي مغزى كبير للتأثيرات ذهابًا وإيابًا بين الاثنين إذ إن الاشتباك مع المستعمرات قد أصبح عاملاً مهمًّا بصورة متزايدة في بنية المجتمع الإمبريالي وفهمه لذاته**"[(١)] وأُستدلّ عن هذه الرّؤية للعالم بأنّ الوقت الحاليّ يعرف نوعا من التّمازج والتّعايش الفكريّ، والتّبادل الثّقافيّ عن طريق البعثات العلميّة بينها، بعدما كان يعيش في خضمّ صراع الثّقافات.

فعلينا عدم اغفال شيء، أنّ الآخر هو من راح يكتشف ذاته الّتي هي مختلفة كلّ الاختلاف عن الذّات المستعمَرة، ويقول في ذلك الباحث الأنثروبولوجيّ (هورسكوفيتس) بأنّه: "**لا توجد ثقافة حية تظل ثابتة، فلا قلة الأفراد ولا العزلة ولا بساطة العتاد التكنولوجي يثير الثبات التام في حياة الشعب**"[(٢)] مُذْعِن بذلك بتحوّل الثّقافة وعدم ثباتها، لطبيعة الحياة الدّيناميكيّة الّتي تعيشها الثّقافة فتنعكس عليها بالتحوّل.

كما نجد الكثير من الأدباء الغيورين والأديبات الغيورات على الوطن؛ ومن اللّواتي رحن يواجهن هذا الشّكل من أشكال الكولونياليّة، وعليه؛ "**تعد الكتابة النّسويّة العربيّة...نموذجا لغنى السّرد الرّوائيّ في العقود الأخيرة، بما اكتسبه رائداتها من قدرة على تشكيل فنّ روائيّ يقدّم رؤى فكريّة بفنّيّة عالية تجعل من عناصر السّرد تذوب في قالب فنّيّ**"[(٣)]، فنجد الأرضيّات الّتي ثارت ضدّ هذه العمليّات الاستعماريّة كـ " **جمعيّة علماء المسلمين الجزائريّين برئاسة عبد الحميد بن باديس والبشير الإبراهيميّ وغيرهم ...حيث تصدّت لكلّ أشكال الهيمنة الثّقافيّة الّتي مورست على الشّعب الجزائريّ من طرف الاستعمار الفرنسيّ**"[(٤)]، فنلاحظ تلك الفلسفة الإسلاميّة المشرب الثّابت للفرد الجزائريّ، فتحمّل-أي العقيدة الإسلاميّة- في جوفها الشّخصيّة الوطنيّة وأبعادها الثّقافيّة "**وقد يحاجج البعض بأن نطاق نظريّة ما بعد الكولونياليّة**

---

(١) دراسات ما بعد الكولونيالية: ٨٢.

(٢) فتنة الذاكرة دراسة نقدية لتشكيل التراث الشعبي في الشعر الجزائري المعاصر: ١٩٦-١٩٧.

(٣) الشخصيات السردية في رواية "سيدات القمر" للأديبة العمانية جوخة الحرثي مقاربة سيميائية: ١١٣.

(٤) بعد الهوية والمواطنة في المقاربة التربوية الباديسية-نظرة تحليلية-مجلة تنمية الموارد البشرية: ٥٠٠.

نفسه هو منطقة"التابو"-منطقة تداخل بين هذه المتقابلات الثّنائيّة الإمبرياليّة"[1] فجاءت نظريّة ما بعد الكولونياليّة مخلخلة للنّظام البنيويّ القائم على الثّنائيّة-الدّال/المدلول-.

جاءت هذه المقولة مقوّضة لما لها من تأثير على المجتمعات وتشظيها، وهو نظام إمبرياليّ محض نواياه السّلطة والسّيطرة، ونلاحظ ذلك في شخصيّة (نزيم) ضمن رواية (ثابت الظّلمة)، فيجري التّنبيه باستمرار على هذه العمليّة كما يوضّح هذا الجزء المقتطف منها عن شخصيّة الّتي تمثّل صورة محاكيّة لمبدإ السّلطة المهيمنة تقول الرّاوية: "**لقد كان مستمتعا بتحويل ذلك العبد المحسوب على الكائنات العسكريّة إلى مُخبر صغير...مجرّد تابع مطيع. لقد كان ذلك شيئا بسيطا ممّا يستطيع المال تحقيقه، لقد كان ذلك ببساطة سرّ السّلطة...**"[2] ممّا لاشكّ فيه أنّ هذا النّصّ يقدّم لنا ثنائيّة أخرى من ثنائيّات الخطاب ما بعد الكولونياليّ، وهي ثنائيّة التّابع /المتبوع.

نرى أنّ شخصية "مهدي" في حوار داخليّ (مونولوج) في رواية "ثابت الظلمة" فيستكشف ذاته المختلفة عن الآخر، لكن في نفس الوقت لها قيمتها الإنسانيّة ووجودها الكياني كبَنِي بشر فتقول الرّاوية: "**وإن هناك ما يجمع بينه وبين هذا الأجنبيّ ذي الشعر الكستنائيّ والبشرة الشّفّافة، وأسند مهدي رأسه الآن إلى مقعده وهو يفكّر أنّه لا يقلّ فعلا أهميّة عن الّبشر الّذين يعيشون في الجزء الشّماليّ من الكرة الأرضيّة**"[3]، نلاحظ في هذا النّص ملامح للنّزعة الإنسانيّة يبحث ورائها عن كرامته ووجوده، وهي فلسفة ورؤية تقوّض الفكر الكولونياليّ؛ وتقول أيضا: "**لقد كان سعيد بأنّه تحوّل أخيرًا إلى إنسان، على الرّغم من أنّه لم يكن في طفولته سوى كتلة سوداء مصنوعة من العدم**"[4].

(١) بعد الهوية والمواطنة في المقاربة التربوية الباديسية نظرة تحليلية: ٨٢.

(٢) ثابت الظلمة: ٣٣٢.

(٣) ثابت الظلمة: ١٠٨.

(٤) ثابت الظلمة: ٠٨.

وعليه؛ استطاعت الروائيّة بحسها الوطنيّ المرهف من خلال هذه الشّخوص النّفاذ إلى أعماق الفضاء الصّحراوي البائس وعلى سبيل المثال شخصيّة مهدي فتقول الراوية:" **ليدرك بذلك أنّه كان طيلة فترة جلوسه على ذلك المعقّد في آخر طاولة مضرب العته بين المعلّمين بل وإحدى الوسائل التّوضيحيّة البيداغوجيّة الّتي كانوا يستعينون بها لشرح صفات البله ومشتقّاتها، وهو من كان يتصوّر أنّه كائن شفّاف لا ينتبه لوجوده أحد، حتّى أنّه لم يكن يعتبر تصرّفات المعلّمة الغريبة نابعة من موقف شخصيّ إزاءه**"(١) فالمسألة هنا مسألة وجود؛ فـ"المهدي" هنا يبحث عن محلٍّ له من الإعراب في ثقافة مختلفة يشعر بغرابته وهو في بيئته ووطنه في رحلة البحث عن الذّات، لعلّه حقٌّ على الأديبة –إذًا- في مجتمع معاصر أن تقوّض مقولة التّهميش بأنواعها المختلفة، فشكّلت هذه الشّخصيّة صوتا هامشيًّا يبحث عن نفسه فيقول في هذا الشّأن النّاقد:(هوستي لابوي Husti-Laboye): "**تظهر أصوات جديدة في عوالم خياليّة (...) أصوات هامشيّة تتطلّع مع ذلك إلى إضفاء الشّرعيّة على نفسها والتّفاوض على موقع هويّة جديد وهو موقف تمّ السّعي إليه من خلال الرّحلات غير النّمطيّة للشّخصيّات**"(٢) وبالتّالي الشّخصيّة الهامشيّة تمثّل في هذه الرّواية دورًا يناسبها كالخادم المخلص الّذي تحدّث عنه "نزيم".

تحاول الكاتبة من خلال هذه الشّخصيّة-أي شخصيّة مهدي- أن تعبّر لنا عن تلك الفئة المهمّشة داخل مجتمعها المتأثّر بثقافات أخرى، وتخصّ تلك الشّخصيّات بلغتها وفكرها قصد فهمها، والتّعبير عن آلامها وبؤسها وأبعادها النّفسيّة، وهي عمليّة معقّدة كما يقول أحد النّقاد "**أنا أعتقد أنّ الصّعود إلى القمر أبسط بكثير من الدّخول في أعماق النّفس البشريّة والتّعبير**

---

(١) ثابت الظلمة: ٣٣.

(2) Le personnage marginal entre quetr de soi et errance ; Gorpus choisi: Meursault, Ccontre-enquete de Kamel Daoud ; p: 173.

عنها"[1] هذا الأخير الّذي يعدّ من أصعب ألوان التّعبير في الأدب ويوافقه في ذلك النّاقد علي جوّاد الطّاهر قائلا: "**إنّ عمليّة الإبداع الفنّيّ معقّدة، والبحث فيها شأن أي بحث في ميدان غير منظور وغير خاضع للقياس والسّبر، ومن هنا تركت طويلاً إلى الغيبيّات ثم نيطت بحقول من المعرفة النّظريّة والفلسفيّة والنّفسيّة"**[2]، مشكلة أمل بشخصيّات هذه الرّواية خوارزميّات هرميّة تجسّد عليها بناء خطابها ما بعد الكولونياليّ، من أجل طرح نوازعها وأفكارها ومعاناتها-أي الشّخصيّات- وما يكتنف الكاتبة والقارئ في الوقت ذاته من مشاعر ومعتقدات عن طريق التّعقيد الفنّيّ الأدبيّ المشوّق أحيانا والفنتازيّ أحيانا أخرى.

الخطاب ما بعد الكولونياليّ تقنيّة التّجديد الفنّيّ في الأدب الجزائريّ وعلى الخصوص في الأدب النّسويّ الجزّائريّ، الّذي كان يعتمد "**دائمًا على الأحداث التّاريخيّة، والخبرة الاجتماعيّة في الإبداع الأدبيّ، لكن في العقد الأخير، نلاحظ جنونًا من جانب المؤلفين الجزائريّين الجدد للإبداع وتطوّر الكتابة، وحتّى مغامرة الكتابة...لا يمكننا قراءة ...ميساء بك...دون إبراز الشّخصيّات الضّالة والهامشيّة"**[3] وأيضا قراءة لـ:"أمل بوشارب" تحتوي على هذا النّوع من التّجديد في الكتابة النّسويّة الّتي مزجت بين مشاعر التّهميش في مستهلّ الرّواية بتقنيّة الاسترجاع ذكريات الطّفولة المهمّشة، وبين الشّخصيّة النّاضجة الّتي تبحث لها عن مرسى لكيانها، لتخرج من بوتقة التّهميش إلى نزعة إنسانيّة لها حقوق وواجبات في مجتمعها والثّبات على ثقافته وخصوصيّته، ومحاربة الوافد الجديد غير المستقرّ الّذي يبعث في الفرد الانسلاخ عن نفسه والذّوبان في الآخر ليصنّف شاذًا متحوّلا عن المجتمع وغريب عن الآخر أيضا،

---

(١) بورتريهات وزهور فقط، القاهرة، تاريخ النشر١٨ نوفمبر ٢٠١٨م، تاريخ الاطلاع ١٩ديسمبر، ٢٠٢١م، على الساعة١٠:١٤، على موقع: العربي الجديد على الرابط التالي:

https://www.alaraby.co.uk/%D8%B5%D8%A8%D8%B1%D9%8A-%D8%B1%D8%A7%D8%BA%D8%A8-%D8%A8%D9%88%D8%B1%D8%AA%D8%B1%D9%8A%D9%87%D8%A7%D8%AA-%D9%88%D8%B2%D9%87%D9%88%D8%B1-%D9%81%D9%82%D8%B7

(٢) مقدمة في النقد الأدبي: ٣٢.

(3) Le personnage marginal entre quetr de soi et errance ; Gorpus choisi: Meursault, Ccontre-enquete de Kamel Daoud ;p:173.

لتعيش النّفس المهمّشة متأرجحة بين مطرقة الثّبات على الأصل وسندان الحداثة والإتباع الأعمى للآخر.

جسّدت لنا شخصيّة (يحي ليزافر) تلك الشّخصيّة المسيطرة فتقول الرّاوية: "**والواقع أنّ يحي ليزافير لم يكن يحب العودة إلى الجزائر سوى من أجل تخليص أمور خاصّة بالمال والأعمال بالإضافة إلى ممارسة بعض التّجهّم الزعامتي على حفنة بشريّة بائسة**"(١)، نرى هنا تجسيدا لنسّق التّحوّل الذي يعد طابعا سلبيّا في شخصيّة تمثّل دور شخصيّة في الأصل هي مهمّشة لجأت إلى المركزيّة عن طريق تخلّيه عن أصله وإتباع الآخر والانبهار به، فالرّوائيّة هنا تخرّج شخصيّة أخرى تبحث عن ذاتها بطريقة مختلفة عن شخصيّة "مهدي"، لكنّهما يشتركان في دور الهامشيّ في الرّواية.

خاتمة:

في الأخير نستنتج أنّ خطاب (ثابت الظّلمة) للروائيّة الجزائريّة النّاشئة (أمل بوشارب) لقد حاولت الباحثة في هذه الدّراسة تسليط الضّوء على البعد ما بعد الكولونياليّ في الأدب النّسويّ الجزائريّ، والتّنقيب عن الأنساق الثّقافيّة المهيمنة عليها ما ظهر منها وما بطن، ثمّ اخترت من بين الثّنائيّات ثنائيّة الثّابت/ المتحوّل باعتباره بنية ونسق تجسّده الرّواية، وقد توصّل البحث إلى النّتائج التّالية:

أثبتت هذه الدّراسة المتوسّلة بأدوات النّقد الثّقافيّ أنّ(ثابت الظّلمة) لأمل بوشارب تمثّل نموذجا في الأدب النّسويّ الجزائريّ، وذلك يعود لتلك القدرة على إضمار الأنساق الثّقافيّة داخل الخطاب الرّوائيّ، ومن بينها نسق الثّابت/المتحوّل باعتباره رموزًا ذات أبعاد ثنائيّة بعضها ظاهر وبعضها الآخر مضمر.

تجسّدت ثنائيّة الثّابت /المتحوّل من خلال تمّ فصلها في ثنايا الخطاب، واشتراك مجتمع هذا الأخير في ممارسته من خلال الأدوار الّتي تؤدّيها شخصيّاته.

---

(١) ثابت الظلمة: ٣٤٦.

اتّسمت (رواية ثابت الظّلمة) بمجموعة من الأساليب الفنّيّة الجماليّة، الّتي أتاحت للشّخصيّات التّعبير عن أيديولوجيّتها ورُؤاها.

كشفت الدّراسة أهمّ الثّنائيّات في الخطاب النّسويّ ما بعد الكولونياليّ، لعل أهمها الثّابت/ المتحوّل، المعلّمة/ التّلميذ، الرّجل الأبيض/الرّجل الأسود، وأبرزت انتظامها في نسق كلّيّ جامع هو نسق المجتمع، كما برزت هيمنة ثنائيّة الثّابت / المتحوّل عليها جميعا.

لقد كشف الدراسة كذلك أن الثّابت/ المتحوّل في الأدب النّسويّ رواية "ثابت الظّلمة" أنموذج نسق ظاهر من خلال رموزه وارتباط نشاطه بالمجتمعات والثّقافات المعاصرة للإنسان وحاجيّاته.

تتمثّل حاجيّات الإنسان منذ الجاهليّة الأولى البحث على الاستقرار الّذي يتحقّق بأوجه متعدّدة لعلّ أهمّها ضمان الأمان والغذاء والارتقاء من شرّ الكولونياليّة.

أثبتت الدراسة كلك أنّ تحت الأنساق الظّاهرة تنضوي أنساق ثقافيّة مضمرة تشتبك مع أنساق أخرى وتفعل فعلها في سلوك الفرد ومعتقداته.

يضمر نسق الظّاهر الثّابت/ المتحوّل أنساق أخرى مضمرة كنسق دونيّة الإنسان الإفريقيّ المنتمي للعالم الثّالث، لما تأصّل في الفكر الجمعيّ من وسمّ للأفارقة بالعبوديّة والتّبعيّة.

المصادر والمراجع

الثابت والمتحول، أدونيس، (بحث في الإبداع والإتباع عند العرب)، ج٤، (صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، دار الساقي، لبنان، بيروت، دط، دت.

دراسات ما بعد الكولونيالية، أشكروفت بيل وجريفيث جاريث وتيفين هيلين، ترجمة: الروبي أحمد وحلمي أيمن وعثمان عاطف وإشراف جابر عصفور، القاهرة، ط١، ٢٠١٠م..

ثابت الظلمة، أمل بوشارب، منشورات الشهاب، باتنة (الجزائر)، ٢٠١٦م.

نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، جميل حمداوي، شبكة الألوكة للنشر، المغرب، ٢٠١١م.

الشخصيات السردية في رواية "سيدات القمر" للأديبة العمانية جوخة الحرثي مقاربة سيميائية، السعيد عموري، ضاد مجلة لسانية العربية وآدابها، م ١، ع ٢، ديسمبر ٢٠٢٠م.

بعد الهوية والمواطنة في المقاربة التربوية الباديسية-نظرة تحليلية-، الصالح بوعزة، مجلة تنمية الموارد البشرية-ع ١١- سطيف ٢، ديسمبر ٢٠١٥م.

بورتريهات وزهور فقط، صبري راغب، القاهرة، تاريخ النشر١٨ نوفمبر ٢٠١٨م، تاريخ الاطلاع ١٩ديسمبر، ٢٠٢١م، على الساعة١٤:١٠، على موقع: العربي الجديد على الرابط التالي:

https://www.alaraby.co.uk/%D8%B5%D8%A8%D8%B1%D9%8A-%D8%B1%D8%A7%D8%BA%D8%A8-%D8%A8%D9%88%D8%B1%D8%AA%D8%B1%D9%8A%D9%87%D8%A7%D8%AA-%D9%88%D8%B2%D9%87%D9%88%D8%B1-%D9%81%D9%82%D8%B7

فتنة الذاكرة، عبد القادر لباشي، دراسة نقدية لتشكيل التراث الشعبي في الشعر الجزائري المعاصر، نور للنشر، د. ط، د. ت.

مقدمة في النقد الأدبي، علي جواد الطاهر، المؤسسة العربية الدراسات والنشر، بيرروت، ط٢، ٢٠١٨م.

Le Personnage Marginal Entre Quetr de Soi et Errance ; Soumeya Bouanane ; Gorpus choisi: Meursault, Ccontre-enquete de Kamel Daoud ;Centre de Recherche en Anthropologie Socile et Culturelle ;Sous la direction de : Faouzia Bendelid.

المضمر في خطاب الجنون، الفاشوش في حكم قراقوش أنموذجا

د. عبد العزيز لحويدق

جامعة القاضي عياض، المغرب

البريد الإلكتروني: azizi.lahouidak@gmail.com

معرف (أوركيد): 0009-0008-6269-0365

بحث أصيل الاستلام:١٥-٣-٢٠٢٣ القبول:٢٥-٤-٢٠٢٣ النشر:٣٠-٤-٢٠٢٣

الملخص:

إن هذه المقاربة التأويلية تهتم باكتشاف بنية عميقة تقوم بالأساس على الصراع والتوتر بين فواعل تتغيا امتلاك السلطة وبخاصة إذا كانت هذه العوامل تنتمي إلى قوميات مختلفة، وتتسم صفات شخصياتها بالتضاد والتباعد؛ ذلك أن اكتشاف هذه البنية يسعف في التحرر من القراءة المرجعية المرآوية، ويمكننا من بناء نموذج تأويلي لكل أشكال الصراع على السلطة، التي تنتقل من الواقع إلى الخطاب، وتتخذ من الضحك والهزل والسخرية أسلوبا للمقاومة وقتل الآخر رمزيا؛ ومن ثم لا يعنينا مطابقة هذه الحكايات لشخصية قراقوش التاريخية، ومدى صدقيتها أو كذبها، ذلك أن الحكاية جنس تخييلي قوته فيما يرمز إليه من دلالات قادرة على التحيين في كل قراءة حسب السياقات والمقامات؛ ويبدو هذا التحيين واضحا من خلال مقدمتي ابن مماتي والإمام السيوطي؛ لأن السياق بوصفه محددا تأويليا يختلف في كل منهما وهذا الاختلاف هو الذي يُوَجِّه آليات الفهم والإدراك؛ ويمكن القول إننا في حضرة سياقين هما: سياق النصيحة المضمرة وسياق تعليمي.

الكلمات المفتاحية:

المضمر، المقاربة التأويلية، الصراع على السلطة، الحكاية، الواقع والخطاب، جنس تخييلي، سياق النصيحة، سياق تعليمي.

للاستشهاد/ Atif İçin / For Citation: لحويدق، عبد العزيز (٢٠٢٣). المضمر في خطاب الجنون، الفاشوش في حكم قراقوش أنموذجا. ضاد مجلة لسانيات العربية وآدابها. مج٤، ع٧، ٢٩- ٥٣ https://www.daadjournal.com/ /

The Undisclosed Meaning in the Discourse of Madness: "Alfachouche in the Judgment of Qaraqosh" as a Case Study

Dr. Dr ABDELAZIZ LAHOUIDAK
Associate Professor, Cadi Ayyad University, Morocco
E-mail: aziz.lahouidak@gmail.com
Orcid ID: 0009-0008-6269-0365

Research Article   Received: 15.03.2023 Accepted: 25.04.2023 Published: 30.04.2023

Abstract:

This interpretive approach is concerned with discovering a deep structure based mainly on conflict and tension between actors who seek to possess power, especially if these factors belong to different nationalities, and the characteristics of their personalities are characterized by antagonism and divergence. This is because the discovery of this structure aids in liberation from the mirror reference reading, and enables us to build an interpretive model for all forms of power struggle, which move from reality to discourse, and take laughter, humour, and sarcasm as a method of resistance and symbolically killing the other. Hence, we do not care about the conformity of these stories to the historical personality of Qaraqosh, and the extent of their sincerity or falsity, because the story is a fictional genre whose strength is in what it symbolizes of indications capable of reviving in every reading according to contexts and stations. This revival seems clear through the introductions of Ibn Mamati and Imam Al-Suyuti, because the context as a determinant of interpretation differs in each of them, and this difference is what directs the mechanisms of understanding and perception. It can be said that we are in the presence of two contexts: the implicit advice context and the educational context.

Keywords:

The implicit, the Interpretative Approach, the Struggle for Power, The Story, Reality and Discourse, Imaginary Gender, Context of Advice.

تقديم:

تعد حكايات قراقوش أمثولة مجازية وظيفتها نقد واقع مقلوب انتفت فيه العدالة وتفشى فيه الظلم والاستبداد والاستفراد بالرأي، والأحكام الفاصلة في قضايا الناس تتحكم فيها الأهواء والمسبقات والصور النمطية والكليشيهات، وتفتقد للعقل والمنطق، وتتصف بالجنون والحمق؛ ولحكايات قراقوش قصدية رئيسة أن الحاكم يفقد الشرعية ويسقط في الظلم بمجرد استبعاد المثقف من حاشيته، والاعتماد على القوة والقرارات المزاجية، مما يترتب عليه انفلات الحل والعقد من يده والانتقال إلى المتخاصمين، فتصبح العلاقة أفقية بعدما كانت عمودية. وفي ذلك إشارة إلى زوال الحاكم المستبد بسبب الطغيان وانتفاء العدل؛ وتعتمد حكايات قراقوش في تبليغ أطروحتها على الكناية والرمز والإشارة والتورية والسخرية والمفارقة والإضمار والمزج بين الجد والهزل، لأن ذلك هو الأسلوب المناسب لسياق تاريخي متأزم غير ديمقراطي ولا يسمح بالجهر بالرأي المعارض؛ ومعلوم أن الحكاية الاستعارية تمكن من التنصل من مسؤولية التأويل واستلزامات محتوى الملفوظ السردي.

وهي بذلك تتجرد من مرجعها الواقعي، وإحالتها المشروطة بالزمان والمكان الخاصين لتكتسب صفة العموم، وتصلح للإسقاط على كل وضع مماثل مفتقر لقيم الحق والعدالة. ما نسعى إلى التنصيص عليه هو قدرة البلاغة السردية على مقاومة السلطة وبناء صورة سلبية لها قابلة التداول والانتشار بين العوام في كل زمان ومكان.

وتأسيسا على ما سبق اقتصرنا في التحليل على حكاية واحدة على سبيل التمثيل لأنها تتضمن النواة الدلالية المركزية التي تشكل الخيط الناظم لكل حكايات قراقوش العشرين؛ فالحاكم الجندي غير المثقف غير عادل بالضرورة، وأحكامه وأفعاله من جنس أفعال المجنون والأحمق، ناهيك عن كونه من المماليك وذي هوية مخالفة.

فحكايات قراقوش، إذن، هي صدى لصراع بين الأنا والآخر، وسعي لتحقيق الغلبة بلاغيا كتعويض عن الهزيمة تاريخيا.

النص: الحكاية الخبر.

الحكاية الاولى

إن قراقوش رجلا صقليا، يميل الى البيض، ويكره السود، واضطرته الظروف في يوم ما إلى الحكم بين امرأة حجازية، وجارية لها تركية. وكانت هذه أول مرة يحكم فيها: قالت الحجازية لقراقوش :"ان هذه جاريتي قد اساءت الأدب علي"؛ فنظر قراقوش إلى بياض الجارية التركية، وسواد الحجازية، فقال للحجازية: "ويلك! خلق الله جارية تركية لجارية سوداء حجازية؟ ما أنا بأحمق أو مغفل! يا عثمان ودوا هذه الحجازية الحجرة !"، فمكثت الجازية شهرا، وما لبثت أن عادت إليه تقول: "إنني قد أعتقتها لوجه الله تعالى"، فقال لها قراقوش: "يا سبحان الله! إنها هي التي تعتقك، فإنك جاريتها، وإن أرادت أن تبيعك فإنها تبيعك وإن أرادت عتقك فإنها تعتقك! فقالت الحجازية للتركية: "اعمل معي مثل ما عملت معك". فقالت التركية: "وما تريدين مني؟"؛ فقالت الحجازية: "اذهبي إلى قراقوش وقولي له إنك تعتقينني لوجه الله تعالى"؛ فذهبت التركية إلى قراقوش وقالت له: "قد عتقت سيدتي الحجازية لوجه الله تعالى"؛ فقال قراقوش جزاك الله خيرا"؛ وخرجت الحجازية من السجن[1].

تحليل الحكاية:

١. العنوان:

يعد العنوان عتبة ضرورية لاقتحام عالم النص، وتفكيك نسيجه الدلالي إذ لا مفر من اجتياز قنطرته، والاهتداء بدليله، فهو جزء من بناء النص ولا يمكننا الانتقال بين فضاءاته المختلفة دون المرور من عتباته، ومن لا ينتبه إلى طبيعة ونوعية العتبات يتعثر بها. ومن لا يحسن التمييز بينها، من حيث أنواعها وطبائعها ووظائفها، يخطئ "أبواب النص" فيبقى خارجه، أو حتى عندما يدخل

---

(١) الفاشوش في حكم قراقوش: ٨.

إليه، يبقى خارج فضاء النص لأن ما انتهى إليه لا يسلم نفسه إليه، لأنه ليس الفضاء الذي يقصد"[١].

فالعنوان مشحون دلاليا، ومنه تنطلق شرارة رؤية العالم المؤثثة لهندسة النص، وتتحدد مسارات تأويله؛ فكتاب "الفاشوش في حكم قراقوش" أو "الفاشوش في أحكام وحكايات قراقوش" تنتظم مفرداته في إطار بنية تتميز بالتنافر والتوتر والتضاد، ذلك أن مدار لفظ "الفاشوش لا يخرج عن الحقل الدلالي المرتبط بالحمق والجنون والكذب وضعف الرأي وصوت الأفعى بل قد يعني الآخر المهمش إذ تشتق منه صفة لصيقة بالزنوج؛ فقد ورد في لسان العرب[٢] أن الفشفشة هي ضعف الرأي، والفش هو الأحمق، والفشيش هو صوت الأفعى، وفي حديث "أعطهم صدقتك، وإن أتاك أهدل الشفتين مُنْفَشّ المَنْخِرَين أي مُنتَفِخِهُمَا مع قصور المارن وانبطاحه، وهو من صفات الزنج والحبش في أنوفهم وشفاهم.

ومن دلالات الفاشوش أيضا تجريد الشخص من كبره وتيهه، إذ قال ثعلب: لأفشن وطبك أي لأذهبن بكبرك وتيهك.

وفي المقابل نجد أن دلالة الحكم والأحكام تدل على العلم والفقه والقضاء بالعدل، فالعرب تقول: حكمت وأحكمت وحكمت بمعنى: منعت ورددت؛ ومن هذا قيل للحاكم بين الناس حاكم لأنه يمنع الظالم من الظلم؛ ومنه أيضا قول الأصمعي: أصل الحكومة: رد الرجل عن الظلم؛ قال: ومنه سميت حكمة اللجام لأنها ترد الدابة[٣]، وبهذا نكون إزاء بنية دلالية يطبعها التوتر والتضاد والتنافر، بنية يتجاذبها مسار ينزع إلى إعادة التوازن إلى بنية النظام المألوف وبنية تمدد مسار الاختلال من أجل فرض منظومة قيمية جديدة تعيد الاعتبار للآخر والغريب، أو تسعى إلى فضح هذا المضمر الذي ينم عن صراع في الواقع بين الأنا والآخر انطلاقا من لغة الرمز والتكنية؛ هذا الآخر الذي يدل عليه اسم قراقوش الوارد في العنوان، والذي يحيل إلى ذات

(١) عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص): ١٥- ١٦.

(٢) لسان العرب، (ف ش ش): ٣٣١/٦-٣٣٣.

(٣) لسان العرب، (ح ك م):١٤١/١٢ .

مرجعية له وجود تاريخي يمكن التحقق منه، هذه الذات هي الأمير بهاء الدين قراقوش صاحب الأعمال الجليلة في التاريخ الأيوبي، والذي أضحى بفعل هذه الحكايات "رمزا للبله والعته، والغفلة، والجنون، وما شئت من صفات الغرابة والشذوذ"(١).

إلا أن ما يهمنا في هذه المقاربة التأويلية هو اكتشاف بنية عميقة تقوم بالأساس على الصراع والتوتر بين فواعل تتغيا امتلاك السلطة وبخاصة إذا كانت هذه العوامل تنتمي إلى قوميات مختلفة، وتتسم صفات شخصياتها بالتضاد والتباعد؛ ذلك أن اكتشاف هذه البنية يسعف في التحرر من القراءة المرجعية المرآوية، ويمكننا من بناء نموذج تأويلي لكل أشكال الصراع على السلطة، التي تنتقل من الواقع إلى الخطاب، وتتخذ من الضحك والهزل والسخرية أسلوبا للمقاومة وقتل الآخر رمزيا؛ ومن ثم لا يعنينا مطابقة هذه الحكايات لشخصية قراقوش التاريخية، ومدى صدقيتها أو كذبها، ذلك أن الحكاية جنس تخييلي قوته في ما يرمز إليه من دلالات قادرة على التحيين في كل قراءة حسب السياقات والمقامات؛ ويبدو هذا التحيين واضحا من خلال مقدمتي ابن مماتي والإمام السيوطي، لأن السياق بوصفه محددا تأويليا يختلف في كل منهما وهذا الاختلاف هو الذي يُوَجِّه آليات الفهم والإدراك؛ ويمكن القول إننا في حضرة سياقين هما: سياق النصيحة المضمرة وسياق تعليمي.

٢. سياق الحكاية:

١,٢.سياق النصيحة المضمرة:

يشرح ابن مماتي (٥٤٤هـ-٦٠٦هـ) ظروف تأليف هذا الكتاب الموسوم ب"الفاشوش في حكم قراقوش" بقوله: "إنني لما رأيت عقل بهاء الدين قراقوش، حزمة فاشوش قد أتلف الأمة، والله يكشف عنهم كل غمة، لا يقتدي بعالم، ولا يعرف المظلوم من الظالم، الشكية عنده لمن سبق، ولا يهتدي لمن صدق، ولا يقدر أحد من عظم منزلته على أن يردّ كلمته، ويشتاط أشياط

---

(١) الفاشوش في حكم قراقوش:٢٧١.

الشيطان، ويحكم حكما ما أنزل الله به من سلطان... صنّفت هذا الكتاب لصلاح الدين، عسى أن يريح منه المسلمين!"(١).

وجه ابن مماتي القبطي، الذي ينحدر من أعرق أسر الصعيد، مصنفه هذا إلى صلاح الدين الأيوبي قصد الاستدلال المضمر على ظلم قراقوش الأيوبي واستبداده، وابتعاده في أحكامه عن شرع الله؛ فالنصيحة لم تأت بطريقة مباشرة، وإنما تلحفت بالسرد والخبر والمثال لتبرهن على تجبر قراقوش وتعسفه، واستفراده بالرأي، وإبعاده للعلماء وذوي الرأي والمشورة؛ إن قراقوش الأمير الجندي رمز السيف لا يحتفل بالمثقف رمز القلم، ولا يلتفت إلى مشورته في بناء الدولة والأمة وسياسة أمور الرعية؛ إن القيمة الكبرى بالنسبة إليه هي القوة، فهو "لا يقتدي بعالم"(٢)؛ في مرحلة عصيبة من تاريخ الأمة الإسلامية، إذ يرى أن العامل الحاسم في الصراع هو العسكر.

ولعل هذا التوجه الذي غلب عليه إقصاء ذوي العلم من دائرة المشورة والنصيحة هو الذي ألّب عليه مثقفي عصره وأعيانهم، ومن بينهم ابن مماتي الذي كان أبوه المهذّب "كاتب ديوان الجيش بمصر في أواخر أيام الفاطميين وأوائل أيام بني أيوب "٣؛ بل إنه خلفَ أباه في هذه الوظيفة، وأضاف إليها في أيام صلاح الدين الأيوبي، وأيام العزيز ديوان المال(٤)؛ كما اشتهر ابن مماتي في عصره "بالأدب، وأصبح من أكابر الأدباء في مصر الأيوبية، وخاصة منذ اتصاله بالقاضي الفاضل زعيم النهضة الأدبية والعلمية، وزعيم فرسان هذه الحلبة؛ وكان القاضي الفاضل يُحِب الأسعد بن مماتي حبا، ويقربه ويطلق عليه اسما ظريفا هو "بلبل المجلس""(٥).

من الواضح أن حكايات قراقوش هي بنية سطحية لمضمر تعتمل في داخله دسائس الاقتراب من السلطة، وقد كان ابن مماتي ضحية هذه المنظومة المليئة بالمؤامرات والمكائد، إذ ما إن

(١) الفاشوش في حكم قراقوش: ١٥.

(٢) الفاشوش في حكم قراقوش: ١٥.

(٣) الفاشوش في حكم قراقوش: ٨٩.

(٤) الفاشوش في حكم قراقوش: ٩٢.

(٥) الفاشوش في حكم قراقوش: ٩٢.

"أصبح فيه ابن شكر وزيرا في دولة الملك العادل بالديار المصرية، وكان العادل يكره كل أعوان أخيه السلطان صلاح الدين، ويكيد لهم، ويحاول أن يؤذيهم ما وسعه ذلك"(١)؛ وقد اكتوى ابن مماتي من هذه النار، إذ دبّر له ابن شكر مكيدة فمكنه من جميع دواوينه واتهمه بالعبث بالأموال وضيق عليه، وأرغمه على الفرار إلى حلب ذليلا حيث مات فيها ودفن.

تمكننا هذه المعلومات من فهم مضمرات هذا الخطاب، الذي رغم انتسابه إلى سياق تاريخي محدد إلا أنه يساعدنا على إدراك هذا الصراع الأبدي بين الأنا والآخر، وبخاصة في فترة الانحطاط وسقوط الأمة الإسلامية تحت حكم الغريب؛ ولم يبق للأنا إلا سلاح السخرية، وتسفيه صورة الأجانب وبناء صورة سلبية عنهم؛ فالمهم، بالنسبة للخطاب الساخر ليست الحقيقة، وإنما الصورة المشوهة التي تتشكل ضمن الخطاب، ويتداولها عامة الناس وخاصتهم؛ وبخاصة إذا علمنا أن منطق التوازن في محيط السلطة يقوم على إدماج الجديد وإبعاد حاشية السلطان الأسبق، وهنا، نقصد بالأساس أعوان السلطان صلاح الدين.

نستنتج إذن أن سياق ابن مماتي محكوم بالصراع من أجل الاقتراب من دائرة السلطة، والنكاية بدائرة جديدة تنمو في محيط بديل قادم أقوى لا يمكن محاربته بالصريح، ولكن يمكن هزمه بالسخرية والاستهزاء والخطاب؛ فالسخرية هي "أدب الضحك القاتل، والهزء المبني على شيء من الغموض، ودواعي الغموض في شتى أنواع السخرية كثيرة ومتعددة: منها حرص الأديب على حياته حينا، ومنها رغبته في إخفاء غضبه حينا آخر، ومنها علوُّ كعبه في العلم والثقافة، ولا غرابة في هذا فالعلم يشحذ الذكاء، والذكاء يسعف صاحبه عادة في هذه المواطن؛ فترى الأديب المثقف ينال من خصمه في هذه الحالة بطريقة ملتوية لا بطريقة ساذجة، وهذا هو "التهكم""(٢).

٢,٢. تقطيع الحكاية:

يمكن تقطيع بنية هذه الحكاية البسيطة إلى مجموعة من الأفعال هي:

(١) الفاشوش في حكم قراقوش: ٩٣.

(٢) الفاشوش في حكم قراقوش: ١١٧.

- فعل الشكوى

- فعل الاستفهام الإنكاري والتعجب

- سجن المرأة الحجازية

- محاولة المرأة الحجازية عتق جاريتها للخروج من السجن.

- رفض قراقوش لاقتراح المرأة الحجازية لأنها أضحت جارية والجارية أضحت هي السيدة.

- طلب المرأة الحجازية للتركية بأن تذهب إلى قراقوش وتبلغه رغبتها في عتق سيدتها الحجازية.

- ذهاب التركية إلى قراقوش وإبلاغه برغبتها عتق المرأة الحجازية.

- قبول قراقوش لطلبها.

- خروج الحجازية من السجن.

تعدّ هذه البنية شكلا وسيطا من بنية مجردة عميقة تتضمن قيما متضادة لا يمكن أن تدرك إلا من خلال أفعال منجزة في سياق زماني ومكاني وثقافي؛ ومعنى هذا أن هذه الحكاية –رغم بنيتها البسيطة فهي منجم لانبثاق سيرورة دلالية تتيح الانتقال من بنية دلالية أو كلية ذات طابع منطقي لا زمني إلى بنية سطحية تتلّون بالأبعاد الثقافية، وتُفهم وتُؤول في ضوء السياق التاريخي للإنتاج والتلقي .ولهذا فالقيم التي تتضمنها هذه الحكاية تتمظهر من خلال شخصيات وأفعال تحوّل المعنى من حيز الإمكان إلى حيز الفعل وتجرده من طابعه الإطلاقي التعميمي، وتضفي عليه خصوصية مشروطة برؤية ومنظور إيديولوجيين، ومن ثم فإن اكتشاف المضمرات التي تتوارى خلف هذا التجلي لشخصية قراقوش وأفعاله وتصرفاته يفترض أو يقتضي النظر إلى كل ذلك بوصفه إبرازا ملموسا لقيم لا زمنية في سياق إنتاج وتأويل محكوم بالحتمية التاريخية، ولهذا فالعلاقة بين السيد والعبد في حكايات قراقوش الأولى تتعرض للاختلال، إذ من المسلم به في

هذا النوع من العلاقة هو الخضوع والامتثال، فالعبد منفعل والسيد فاعل، والعلاقة بينهما يطبعها الاستعلاء من جهة السيد والإلزام بتنفيذ الأوامر من جهة العبد.

وإذا اختل شرط من هذه الشروط يتقوض النظام ويفسد الضابط الاجتماعي المقوّم للعلاقات بين الأفراد؛ وبما أن الجارية قد أساءت الأدب فإن النظام التراتبي الضامن للعلاقة بين السيدة وجاريتها قد بدأ بالتشقق والانهيار، وهو ما حتّم التوجه إلى قراقوش بوصفه رمزا للسلطة قصد إعادة التوازن لعلاقة السيدة بالجارية بوساطة التأديب وترسيخ الخضوع والعبودية الحافظة لسيرورة النظام وديمومته؛ إلا أن قراقوش -بطريقة مفارقة للمألوف ومنطق العقل السائد- يحدث خلخلة في نسق القيم، ويسجن السيدة الحجازية السوداء بل يجعلها جارية للتركية البيضاء؛ وبهذا يتحول السيد إلى عبد، والعبد إلى سيد انطلاقا من ثنائية اللون الضدية الأبيض ≠ الأسود التي تتولد عنها ثنائية ضدية أخرى هي السيد ≠ العبد.

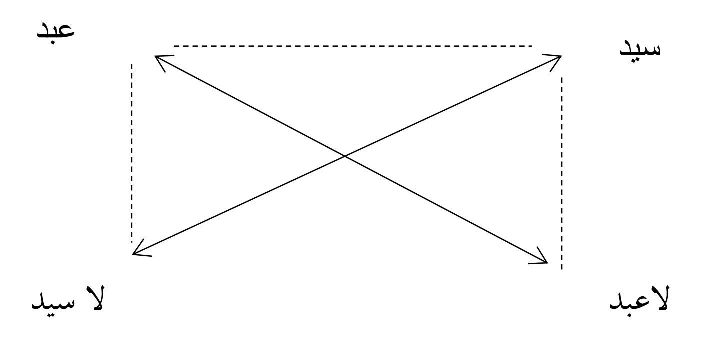
وهذا التلازم بين اللون والمرتبة الاجتماعية يستضمر انتصارا للحسي على العقل، وتغليبا للضرورة على الحرية؛ إذ اللون عرض ومفارق لإنسانية الإنسان المرتبطة بالعمل والكسب والحرية؛ إذ كيف يستقيم الحكم على إنسان بوضعية اجتماعية متدنية بمجرد أن لونه أسود؛ إن هذا القلب في منظومة القيم لا يمكن فهمه إلا إذا توسلنا بالمعرفة الموسوعية المرتبطة بزمن إنتاج هذه الحكاية، وقمنا بتفكيك دلالة اسم قراقوش وبينا علاقته بإحدى مدلولات الفاشوش؛ لأن ذلك هو الذي سيجعلنا ندرك المسكوت عنه في هذه الحكاية، ونفهم أن ما يبدو جنونا في الخطاب لا يعدو أن يكون حيلة أسلوبية قوامها التعريض الذي يشتبك مع الضمني الذي يقصد به "الإحالة الخفية، والأثر الظاهر للمنطوق وهو المسكوت عنه لقصد من المتكلم، ولكن لأسباب أخفاها ولم يظهر في مستوى الإنجاز النطقي؛ وهو -أي الضمني- ما لا يقال ولكن يدل اللفظ عليه، يحيل التلفظ إليه"[(١)]؛ فالضمني إذن هو "أشياء تقال بعبارات مقنعة وآراء وأفكار مبطنة ومضمرة تحت الأسطر وبينها تفرض على المخاطب التفكير في شيء له صلة بما قيل"[(٢)].

(١) تداولية الضمني والحجاج: ٢١.

(٢) المضمر: ٦.

وباختصار إن المفهوم "هو ما يمكننا من قول شيء دون أن نقوله"(١)؛ فالحكاية هي تجسيد لبنية مجردة تقوم بتخصيص القيم من خلال سلوكات وأفعال وصفات تنجزها شخصيات مرجعية منغرسة في سياق زماني ومكاني محدد؛ إن تحويل ما هو مجرد إلى ما هو ملموس هو ما يمكّن من استشفاف مضمرات الحكاية، فالتجسيد "هو المدخل الرئيس نحو خلق سلسلة من الأنساق التي تقوم بتنظيم مجموعة القيم في أشكال محددة في الزمان والمكان؛ وهذا التنظيم يتيح لهذه القيم بالدخول مع بعضها البعض في شبكة من علاقات التشابه أو التقابل أو الضد؛ ولعل هذه العلاقات المتنوعة هي ما يحكم نمط إدراكنا للعالم"(٢)؛ فإننا على حد تعبير كريماص "لا ندرك إلا الاختلافات، وبفضل هذا الإدراك يتخذ هذا العالم أمامنا ولنا شكلا [...] ذلك أن الدلالة تفترض وجود العلاقة، إن ظهور العلاقة بين الحدود هو الشرط الضروري للدلالة"(٣).

ويمكن تمثيل هذه البنية العميقة للحكاية الأولى لقراقوش في المربع المنطقي الآتي:



ومن ثم نحصل على العلاقات التالية:

علاقة ضدية سيد <------ (م) عبد

علاقة تقابلية سيد <------ (م) لا سيد

(١) تداولية الضمني والحجاج: ٦٥.

(٢) سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة " لحنا مينة" نموذجا): ٧١.

(3) Sémantique structurale:19.

علاقة تقابلية	عبد	<------	(م) لا عبد
علاقة اقتضائية	لا سيد	<------	(م) عبد
علاقة اقتضائية	لا عبد	<------	(م) سيد

إن حكاية قراقوش الأولى هي شكل أو صيغة من صيغ تحقق هذه البنية وهذا النسق القيمي في أشكال متعددة من النصوص والخطابات التي تكتسب سمات خاصة بفعل تضافر عناصر متعددة أسطورية ودينية وإيديولوجية وسياسية.

فما هو هذا الشيء المضمر الذي تقوله الحكاية دون أن تصرح به؟

إن هذا الشيء المضمر الذي تنطق به الحكاية من جهة الإيحاء المنفلت من كل تأويل قسري وملزم لمنشئ النص لا يدرك إلا باستحضار السياق التاريخي المتمثل في سقوط الدولة الفاطمية وقيام الدولة الأيوبية وصعود المماليك إلى المراتب العليا في هرم السلطة؛ إن هذا الحدث قد يفهم منه رفض المصريين للآخر، لأنه يهدد هويتهم وكيانهم فضلا عن إحلال الجيش محل المثقف والكاتب؛ ولذلك وجب النيل من هذا الآخر بشتى الوسائل ولعل أخطرها هي السخرية لما لها من قدرة على تصوير الحقيقة بشكل معاكس أو بتعبير أدق تصوير ما تعتقده حقيقة من خلال الاختفاء تحت الرموز والأقنعة والمجازات والإضمارات؛ فالساخر "هو الشخص الذي يمارس نمطا من التفكير الناقد المستهزئ بالحالة التي يعيشها، من أجل الكشف عن تناقضاتها ومفارقتها وإبراز عيوبها، سواء كان بأسلوب عفوي أو قصدي أم منهجي أم فلسفي أم أدبي، فالممارسة الساخرة هي تذمر واضح من حالة سيئة أو مقيمة كذلك"[(١)].

إلا أن هذا السرد الاحتجاجي المتلفع بدثار الحكي المفارق يرفض اللغة اليقينية ذات المعنى الواحد، فالمعنى في هذا النوع من الخطاب يتمنع عن التقيد باستنتاج قار إذ يتحول باختلاف الأسيقة، وقدرة المتلقي على توظيف الفهم لصالحه؛ وهذه خاصية من خاصيات المضمر لأنه يستمد قوته وقدرته على التلاعب بالآخرين من صفة الخفاء والتكتم المميزة له؛ ومادام المضمر

(١) فلسفة السخرية عند بيتر سلوتردايك: ٢٥.

غير مصرح به، فإنه يمتلك القدرة على التأثير في المعنى، وترك وقع لدى مستقبل الخطاب؛ فمحتويات المضمرات لا تتميز بالثبات، إنها تابعة إلى تنوع المقامات والقراءات، إذ تتيح التملص مما يسند إليها من دلالات واستنتاجات وتمكن منتج الخطاب من التبرؤ من التأويلات والتمسك بالمعاني الحرفية للملفوظات.

فحكاية قراقوش هذه قد تكون تعبيرا عن نقد واقع سياسي طارئ أصبح فيه المماليك في قمة هرم السلطة، وحَلَّ الجندُ محلَّ المثقف في دائرة الحكم والتدبير، وهو ما أدى إلى إنتاج خطاب مضمر ساخر مراوغ يفجر التناقض ويبرز المفارقة ويعني أكثر مما تتلفظ به الكلمات، ويستشف من ثناياه تراجيديا المثقف الذي ينتقد ما آلت إليه الأمور من أوضاع مقلوبة تقوضت فيها البنيات الاجتماعية القائمة فأصبح العبد سيدا والسيد عبدا.

في هذا تلميح لفقدان المصريين لاستقلالهم وتبعيتهم لبني العباس ومماليكهم، وفي الآن نفسه يعد هذا النوع من الخطاب إشارة إلى تهميش المثقف والإعلاء من قيمة الجيش ممثلا في شخص فتى رومي مخصي هو بهاء الدين قراقوش؛ وهذه العلامات الكنائية يمكن أن تكون مشيرات قادحة لتأويلات عدة يتيحها الخطاب المضمر في الحكاية، ويجعلها قابلة للتحيين من طرف قراء متعاقبين وذلك كلما سنح سياق التلقي بتفجير التناقض والصراع بين الأنا والآخر المختلف جنسا أو لونا أو ثقافة أو دينا وعقيدة؛ ولعل هذا ما جعل عبارة حكم **قراقوش** مثالا دالا على الظلم والتناقض والجنون والحمق؛ إنه الصراع الأبدي بين الهويات القاتلة الذي لا يمكن تجاوزه إلا بخلق فضاءات للتعايش المشترك والتسامح والتخلي عن وهم الهوية الصافية النقية، والإيمان بأن الهوية في جوهرها متعددة وأن من سماتها البارزة التنوع والاختلاف.

خاتمة:

إجمالا يمكن القول بأن حكاية قراقوش الساخرة تسعى إلى بناء إيتوس خطابي سلبي للخصم، متوسلة بسلطة السرد الذي يمزج بين الجد والهزل، رغبة في الانتصار عليه رمزيا، وتشويه صورته بين العوام، وجعل اسمه مثلا سائرا بين الناس في الجور والجنون، وبهذا تصبح لبلاغة الخطاب سلطة على الواقع والحقيقة التاريخية، لأن ما يهمها ليس الحدث الواقعي وإنما

الحقيقة السردية التي تتشكل داخل الخطاب، وهي حقيقة تتحدى مبدأ المطابقة الخاضع لمقياس الصدق والكذب، وتنفتح على آفاق التخييل وسيرورات التأويل.

وبهذا الاعتبار يتم استبدال الهوية السردية بالهوية التاريخية فتنفلت الدلالات من الإحالة المرجعية وتمنح للمتلقي المفترض فرصة التحيين وتعيين المقصود المناسب للمقام والرهان.

المصادر والمراجع

تداولية الضمني والحجاج بين تحليل الملفوظ وتحليل الخطاب، عزالدين الناجح، مركز النشر العلمي، ط ١، منوبة تونس، ٢٠١٥ م.

سيميولوجية الشخصيات السردية (**رواية الشراع والعاصفة " لحنا مينة" نموذجا**)، سعيد بنكراد، دار مجدلاوي عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٣م.

عتبات (**جيرار جنيت من النص إلى المناص**)، عبد الحق بلعابد، تقديم د. سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٨م.

الفاشوش في حكم قراقوش، ابن مماتي، تحقيق عبد اللطيف بن حمزة، كتاب اليوم.

فلسفة السخرية عند بيتر سلوتردايك، رائد عبيس، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠١٦م.

لسان العرب، ابن منظور، دار صادر.

المضمر، كاترين اوركيوني، ترجمة ريتا خاطر، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، بيروت، ٢٠٠٨م.

Sémantique structurale, Greimas (AJ) , Larousse, 1966.